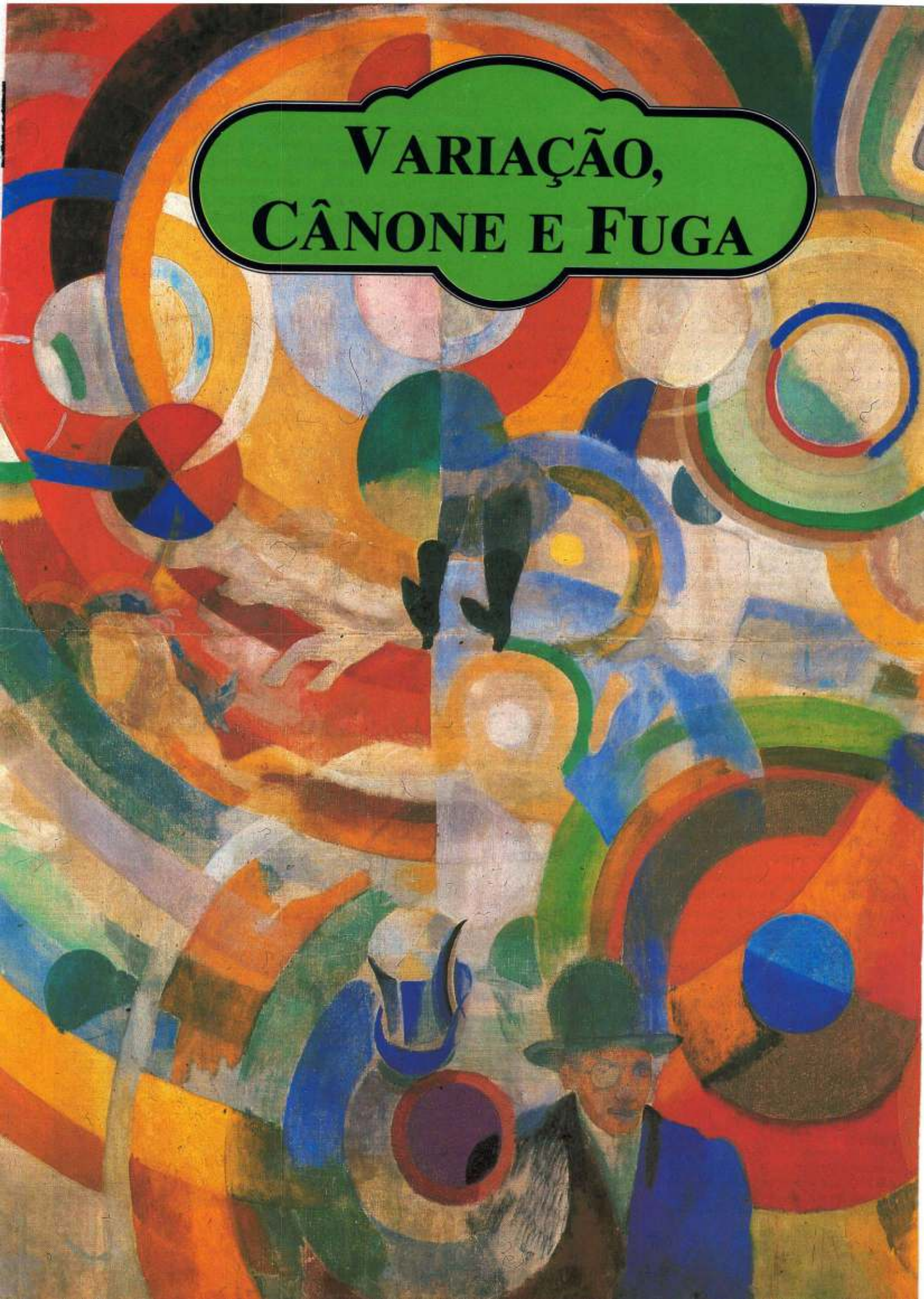
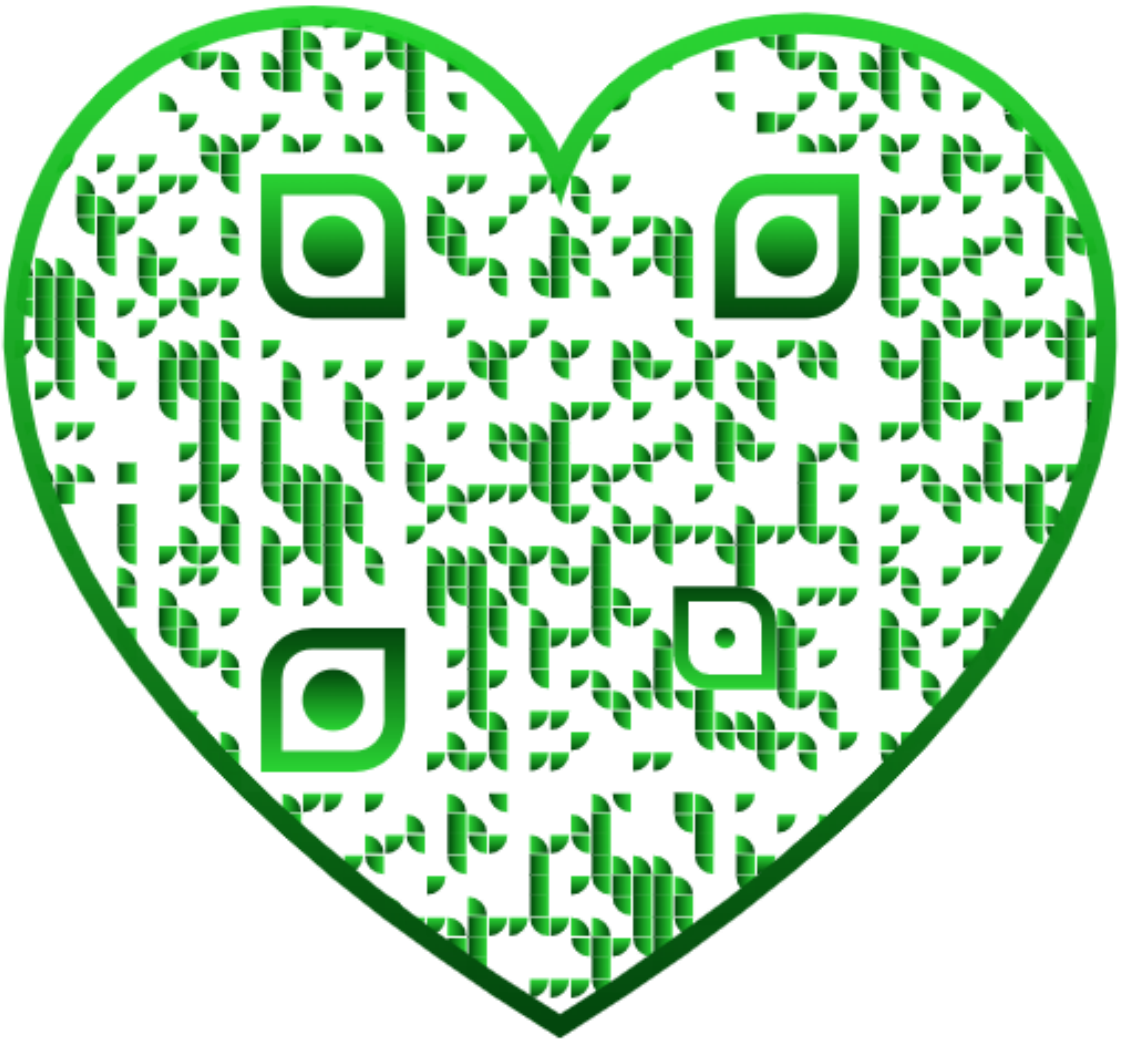
VARIAÇÃO, CÂNONE E FUGA





Capítulo 1

A variação

Pela sua própria essência, a música está submetida ao princípio da mudança, da variação. A partitura terminada necessita de vida sonora, não é música enquanto não é interpretada. E não há duas interpretações iguais, nem sequer as devidas a uma mesma pessoa, o que equivale a dizer que o ato de recriação de uma partitura se desenrola de uma forma única e irrepetível. Mas, para além dos diversos cambiantes que um mesmo intérprete pode conferir a uma obra, é claro que duas versões de uma sinfonia por diferentes orquestras e maestros e em distintas salas de concerto podem variar enormemente em conseqüência do sistema de notação musical ser incompleto: a intensidade sonora, o *tempo* e as relações gerais entre os elementos agógicos e dinâmicos podem suscitar um vastíssimo panorama de realidades sonoras que, graças aos meios de reprodução fonográfica, são hoje em dia familiares a um grande número de melômanos, que preferem escutar a 5.ª Sinfonia de Beethoven numa versão de Furtwängler em vez das de Von Karajan ou Toscanini, e vice-versa. E isto pode aplicar-se inclusive a autores como Mahler ou Falla, que anotam minuciosamente suas partituras (acentos, sinais de expressão), mas cujas observações são subjetivas.

Passando para o campo da composição, há que referir que a variação é um princípio estrutural básico, enquanto a melodia se desenvolve no tempo e deve apresentar variedade dentro da unidade, para satisfazer os requisitos de simetria e equilíbrio que governam toda a estrutura artística. Assim, a utilização do material musical limitado, que adquire diferentes aspectos no decurso da obra, é uma característica que podemos encontrar em todas as formas e tipos de composição: na fuga existe, pelo menos, um tema principal — chamado *sujeito* — que se combina com outros diferentes que o iluminam com uma nova luz; na forma-sonata clássica, alguns temas de caráter contrastante submetem-se a interação recíproca para sustentar um complexo edifício composto por exposição, desenvolvimento e recapitulação desses (e de outros) temas; no rondó, o estribilho alterna com diferentes coplas e modifica-se (no ritmo, melodia, harmonia ou instrumentação) ao longo dos seus sucessivos reaparecimentos. Vincent d'Indy, no seu *Cours de composition musicale* (1903), distingue assim os conceitos de desenvolvimento e variação: «No desenvolvimento, atua um tema que se decompõe, modula e caminha para outro estádio, outra tonalidade. Na variação expõe-se um motivo que pode completar-se e receber nova ornamentação; mas estas modificações não lhe conferem movimento: de um ponto de vista tonal, o tema permanece em estado de repouso.»

Todos os elementos da linguagem musical — melodia, harmonia, ritmo e timbre — são suscetíveis de variação. Sobre a primeira podem atuar a ornamentação, a inversão ou retrogradação dos intervalos, a sobreposição — paralela ou contrapontística — e a modulação. Estes dois últimos artifícios são também aplicáveis à harmonia, bem como ao ritmo. Enfim, a orquestra moderna oferece ao compositor uma rica

Lauterwasser

Lauterwasser

Nesta página: Maurizio Pollini (n. 1942), em cima, e Christoph Eschenbach (n. 1940), embaixo, durante uma interpretação. Ambos exímios pianistas, podem exemplificar muito bem a diferença de «leitura» de que é susceptível uma mesma obra, de acordo com a visão musical particular de duas personalidades distintas.

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: Serão Musical, *de Sebastiano Florigério. Nos ambientes seletos da aristocracia dos séculos XV e XVI, os grupos de amigos costumavam reunir-se, ao anoitecer, para tocar e cantar a várias vozes. Estes serões contribuíram para o desenvolvimento da polifonia vocal e o aparecimento da variação como forma musical.*

paleta de instrumentos, com registros e combinações diversas para atuar sobre o elemento tímbrico. E as possibilidades de variação multiplicam-se, se se considerar que os citados recursos se podem aplicar simultaneamente.

Assim, a variação é um princípio da composição e um recurso da arte — um artifício — aplicável a — e característico de — qualquer forma ou elemento musical, que o autor utiliza de uma maneira muito contínua e espontânea, quase inconsciente. Mas a variação pode também atuar como princípio formal preponderante, dando lugar às «variações» ou «temas variados» propriamente ditos.

As maneiras como se pode variar um tema são muito diversas, mas, na sua maioria, podem agrupar-se assim: 1) os perfis melódico e rítmico não sofrem alteração substancial da sua fisionomia; 2) as variações elaboram-se, principalmente, a partir da estrutura e da armação harmônica do tema, e os seus elementos rítmicos e melódicos sofrem profundas mutações, pelo que a relação entre tema e variações se pode revelar de difícil percepção, embora exista de fato.

Antecedentes

A polifonia vocal dos séculos XV e XVI constitui a origem remota da variação, tal como hoje a conhecemos. A maior parte das missas daquela época consistia numa sucessão de simples tramas contrapontísticas tecidas em torno de uma única melodia popular ou de cantochão que se variava por meio de ornamentação e ampliação. Em princípio, era o tenor (de *tenere* = sustentar) quem «mantinha» constante — daí o nome — em notas longas a melodia, no decorrer das diferentes partes da missa, a cada uma das quais se ajustava o ritmo binário ou ternário. Se bem que, durante a época de Palestrina, este método tivesse variado um pouco e se tivesse ampliado o campo de melodias e variantes reputadas como legítimas artisticamente, esta foi a base de toda a polifonia sacra até finais do século XVI. Mas nenhuma destas missas se aproxima do nosso conceito atual de variação, cujos antecedentes mais diretos se devem procurar no período instrumental seguinte, em que a variação passa de simples processo de elaboração musical a forma autônoma.

Nanie Bridgman referiu que, já nos começos do século XVI, no *Quarto libro di intavolatura per liuto,* de Dalza (1508), se

podem encontrar suítes constituídas por três danças — pavana, *saltarello,* piva — na mesma tonalidade, «ligadas entre si por analogias melódicas, assim como de outras que apresentam já todos os elementos da variação».

O *Fitzwilliam Virginal Book* revela a riqueza da escola inglesa de virginal, que se adorna com uma plêiade de nomes: John Bull, William Byrd, John Dowland, Giles Farnaby, Orlando Gibbons, Thomas Tallis e Thomas Tomkins. Abundam nesta colecção, que incluiu o flamengo Jan Sweelinck, as fantasias sobre o hexacórdio ut-ré-mi-fá-sol-lá e pavanas, galhardas, *passamezzos* e transposições de obras vocais. Trata-se, basicamente, de variações que conservam o esquema harmônico original, enquanto a harmonia se ornamenta com trilos, escalas e arpejos progressivamente mais complicados. Este princípio formal propendeu a converter-se em fórmula, embora as obras dos autores citados sejam de qualidade.

Mas, pouco a pouco, o interesse da variação começou a deslocar-se para o baixo. Esta tendência culminou em Purcell e seus contemporâneos, que recorreram com frequência ao *ground* (literalmente, «solo» ou «fundos»), um breve baixo de quatro ou oito compassos que se repete, invariável, ao longo da peça; daí o seu nome italiano, *basso ostinato.*

Enríquez de Valderrábano foi um compositor e tangedor de vihuela *espanhol ao serviço de Francisco de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda, a quem dedicou seu* Livro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenes *(1547), do qual se reproduz embaixo, uma página de tablatura da primeira edição.*

Arquivo Salvat

Baseando-se nas suas próprias tradições, a Península Ibérica desenvolveu, durante o século XVI, a arte da variação, especialmente em obras para *vihuela* e tecla. Já em 1535, apareceu uma pavana de Luis de Milán, em que cada uma das três seções deriva melodicamente da anterior; e no *Tratado de glosas* (1553), de Diego Ortiz, encontramos *recercardas,* folias e romanescas baseadas num mesmo tema. As primeiras «diferenças» aparecem nas obras de *vihuela* de Luis de Narváez, nas quais podemos situar o arranque da grande tradição ibérica da variação. Estas «diferenças» não passam de variações do tipo *cantus firmus* construídas sobre melodias religiosas ou populares como a célebre *Guárdame las vacas,* tratada não só por Narváez (que, ademais, encerra um dos seus ciclos com uma coda), mas também por Alonso Mudarra (1546), Enríquez de Valderrábano (1547) e Antonio de Cabezón (1577). Este último cultivou todos os gêneros de variações conhecidos: melódicas, sobre um *cantus firmus* e sobre um baixo. Comparada com a de Narváez, sua obra mostra uma maior riqueza de inspiração, um contraponto mais elegante e denso e uma estrutura mais rica e flexível, graças, em especial, às passagens de transição entre um episódio e outro. Sua influência estendeu-se a Itália (Frescobaldi) e, sobretudo, a Inglaterra (escola de virginalistas citada), já que em 1554 acompanhou o príncipe Filipe na sua viagem a este país para os esponsais com a rainha Maria. Publicada em Lisboa em 1620, a coletânea para tecla *Flores de Música,* do português Manuel Rodrigues Coelho, contém quatro variações sobre a canção *Suzanne un jour,* de Orlando de Lassus.

Na Itália, Andrea Gabrieli compôs, em 1540, um *passamezzo* para cravo, com cinco seções. Mais tarde, Claudio Monteverdi utilizou, nos seus madrigais *(O Lamento da Ninfa)* e óperas (dueto *«Pur ti miro»* de *La Incoronazione di Poppea*), a construção sobre um *ostinato,* com extraordinário efeito dramático. A técnica da variação instrumental possibilitou o desenvolvimento unitário da suíte de danças e outras formas como o *ricercare,* o capricho e a fantasia. As *canzone* de Girolamo Frescobaldi são paradigma desta técnica e as *Cento partite sopra passacaglie* constituem a base na qual se cimenta a *passacaglia,* usada ainda hoje. Também Frescobaldi cultivou a velha tradição do moteto sobre um *cantus firmus,* adaptando-a ao terreno instrumental, que tão amplo desenvolvimento alcançaria no «prelúdio coral» alemão, com Sweelinck e Samuel Scheidt, primeiro, e Theobald Böhm, Dietrich Buxtehude e Johann Pachelbel, depois.

Na França e na Alemanha são típicas as *doubles,* que consistem numa ou mais repetições ornamentadas de uma dança: pensemos em Couperin e Rameau ou em Händel e Bach. A ária variada ou com *doubles* teve um grande desenvolvimento, como parte de uma suíte ou como fórmula autônoma. Deixando mais para diante os exemplos de Bach, recordemos aqui a célebre Sonata de violino solo, op. 5, n.º 12, *«La Folia»,* de Corelli. Henry Purcell (1659-1695) utilizou a fórmula do *basso ostinato* ou *ground bass* com prodigalidade e autêntico gênio. O lamento de Dido *«When I am laid in earth»* («Quando repousar na terra»), da ópera *Dido e Enéias,* está construído sobre um baixo de cinco compassos de duração, consistindo os três primeiros na descida cromática do sol para ré, sobre os quais Pencell edificou pungentes harmonias que servem de base a uma linha vocal sem

igual na história da música. Em outra das suas óperas, *O Rei Artur*, todo o quarto ato — com exceção de um pequeno dueto — é uma gigantesca passacalha com um total de cinqüenta e nove variações que abrange um prelúdio (que já consta de quatorze), dois coros, três tercetos, um dueto de soprano e baixo, um solo de soprano e um interlúdio orquestral.

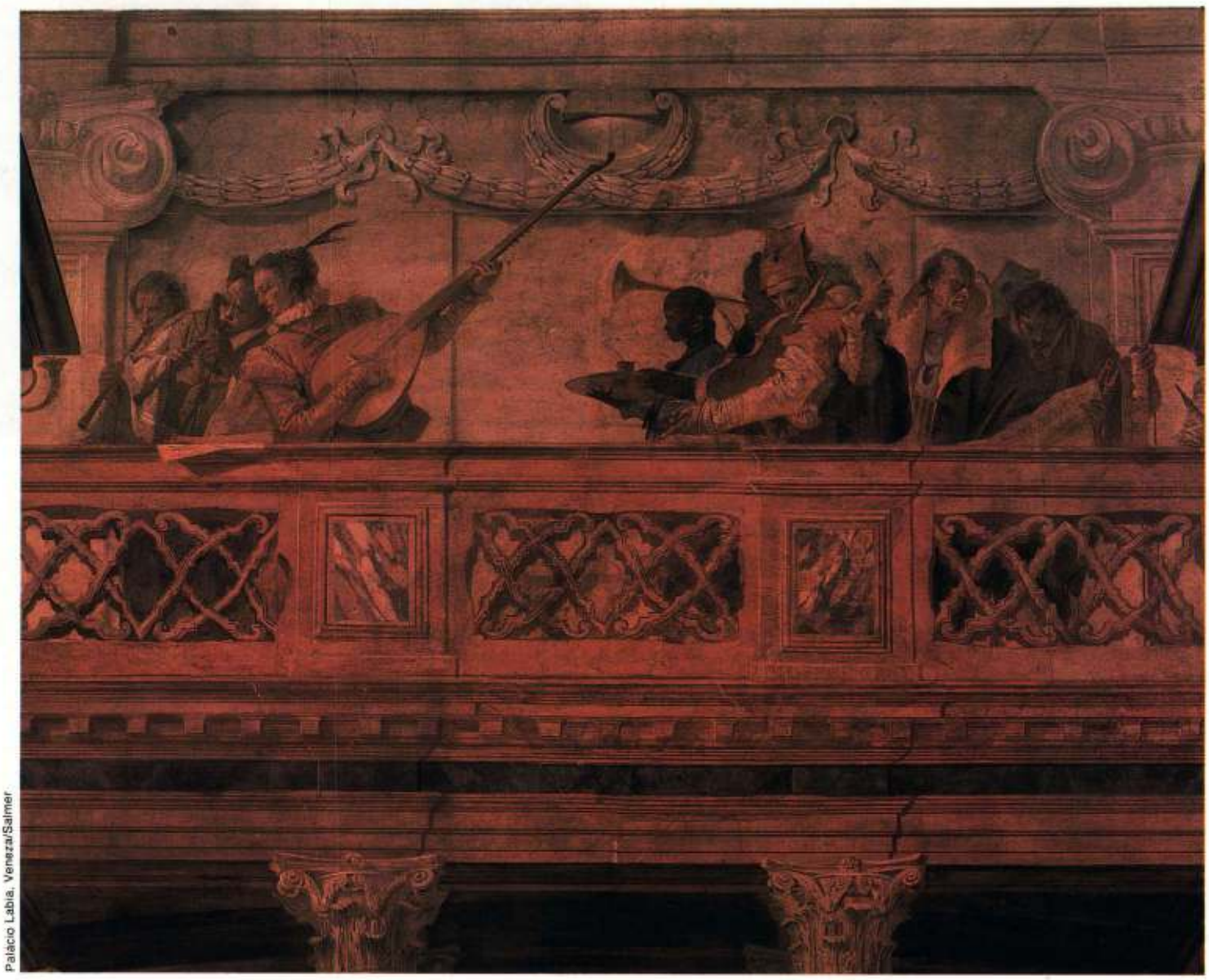
Händel cultivou a chacona e a passacalha na sua música instrumental. Nas 16 suítes para cravo encontramos várias árias como cinco *doubles* nas n.os 3 e 5 e uma excelente passacalha na n.º 7. A n.º 10 inclui um minueto com três variações e nesta coleção figuram também duas chaconas com sessenta e duas e vinte e uma variações. A ária variada da n.º 5 alcançou popularidade com o curioso título de *O Ferreiro Harmonioso*. Sobre o mesmo tema, o compositor e chefe de orquestra Igor Markevitch escreveu uma obra original: *Variations, fugue et envoi* (1942).

O apogeu: Johann Sebastian Bach

É forçoso referir-se Bach como apogeu do tratamento da forma do baixo obstinado. Em muitas das suas cantatas (valham como exemplo ao n.os 21, 78 e 150) achamos passagens ou números inteiros baseados nesta técnica, embora talvez seja o «*Crucifixus*», da Missa em si menor, a sua mais relevante peça vocal com *ostinato*. Detenhamo-nos, no entanto, em três peças instrumentais que, com toda a justiça, adquiriram fama universal: a Passacalha e fuga em dó, para órgão; a chacona que encerra a Partita n.º 2, para violino solo, e as *Variações Goldberg*, para cravo.

A Passacalha para órgão, em dó menor, BWV 582, baseia-se num tema de oito compassos elaborado por Bach a partir de um de apenas quatro pertencentes à Missa para órgão do segundo tom, do francês André Raison. Sobre ele, Bach construiu vinte variações. A fuga pode ser considerada como uma última variação, que contrasta com as anteriores pela sua liberdade no tratamento do tema. Desta obra admirável existem orquestrações de Ottorino Respighi e de Leopold Stokowsky. Baseadas num princípio estrutural análogo, as *Variações Goldberg*, BWV 988 (1742), desenvolvem ainda com maior riqueza de idéias e fantasia a luta entre unidade e diversidade, entre submissão ao baixo e variação.

Embaixo: pormenor de O Festim de Antônio e Cleópatra, *do veneziano Tiepolo. Não obstante o título, a cena evoca um típico ambiente renascentista, com seus* suonatori *e seus pentagramas. Naquele tempo, os músicos venezianos desenvolviam a técnica da variação.*



Palácio Labia, Veneza/Salmer

Encontramo-nos perante uma ária e trinta variações. A estrutura desta, uma sarabanda de trinta e dois compassos, dividida em duas seções de dezasseis cada uma, e com sinal de repetição para ambas, é de uma absoluta regularidade «binária». Não é, portanto, essa estrutura nem a profusamente ornamentada melodia que Bach toma como base para seu edifício, mas sim a progressão do baixo, pelo que esta obra pode ser considerada como uma passacalha muito livre. Talvez por isso, Bach não a designou assim. Daí, também, a dificuldade em reconhecer, de ouvido, o vínculo de cada variação com a ária, vínculo que, no entanto, existe.

A disposição da obra é de uma perfeita regularidade. Cada variação, cujo número de ordem é múltiplo de três, adota a forma de cânone; assim, a terceira é um cânone em uníssono; a sexta, à distância de um intervalo de segunda; a nona, à de uma terceira, terminando na 27 com um cânone à nona. As variações 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 28 e 29 — de novo o módulo regulador três — exploram brilhantemente diversos aspectos da técnica do cravo. Assinalemos, também, no que se refere a outras variações, que a 10 é uma *fughetta* e a 16 uma abertura à francesa. Embora a tonalidade básica seja sol maior, as variações 15 e 21 (precisamente os cânones à quinta e sétima) estão em sol menor, como a 25, culminação expressiva da obra e um dos grandes momentos de Bach. Antes da obra concluir com a repetição da área, Bach oferece, na variação 30, um alegre *pot-pourri* de canções célebres da época. Acrescente-se que, do mesmo modo que o músico respeitou invariavelmente o baixo e a tonalidade principal, apenas existem duas variações escritas com o mesmo sinal de compasso.

É curiosa a origem da obra. O conde Kayserling, enviado russo em Dresden, tinha ao seu serviço o cravista Johann Gottlieb Goldberg, discípulo de Bach. Freqüentes nevralgias costumavam impedir o nobre de conciliar o sono; nestas ocasiões, chamava Goldberg, para que tornasse a sua insônia mais tolerável. Conta Forkel, na sua biografia de Bach, que, numa visita a Lípsia, o conde pediu a este que compusesse algumas peças «que fossem de caráter tranqüilo e, ao mesmo tempo, alegres e animadas», a fim de que Goldberg as interpretasse ao cravo. O conde apreciou muito estas variações.

A Partita n.º 2, para violino solo, em ré maior, BWV 1004, é uma das obras mais célebres de Bach graças à chacona que constitui o ponto culminante da sua clássica estrutura de suíte de danças *(allemande, courante, sarabande* e *gigue).* Novamente sobre um tema de oito compassos, Bach construiu um monumental edifício de duzentas e cinqüenta e seis, o que representa um total de trinta variações e uma coda. Perto do meio do desenvolvimento, a música modula para ré maior, com um efeito belíssimo. Brahms, que realizou uma transcrição para ser interpretada no piano só com a mão esquerda, expressou-se assim, ao remeter o trabalho a Clara Schumann, em 1877: «A chacona é, na minha opinião, uma das obras mais maravilhosas e inapreensíveis. Adaptando-se à técnica de um pequeno instrumento, Bach descreve um universo cheio dos sentimentos e idéias mais profundos. Não me consigo imaginar a mim próprio a escrever — ou apenas a conceber — semelhante peça: estou seguro de que a tensão emocional e a forte excitação me teriam feito enlouquecer.» Além de Brahms, Ferruccio Busoni transcreveu-a para piano, Stokowsky realizou uma esplêndida orquestração e Xavier Montsalvatge compôs uma *Desintegração Morfológica da Chacona de Bach.*

Ao lado destes sublimes exemplos, poderiam citar-se mais

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: capa da edição da Ária com Diversas Variações para Cravo de Dois Teclados Manuais, *conhecida como* Variações Goldberg, *por Bach a ter escrito para seu discípulo Johann Gottlieb Goldberg. As trinta e três variações do tema apresentam um tal virtuosismo que permitem inferir a capacidade técnica de Goldberg como intérprete.*

À direita: uma estampa colorida com uma vista de Dresden, realizada cerca de 1820. A cidade alcançara no século XVIII um desenvolvimento artístico que despertava a admiração das cortes européias da época e concentrava nela músicos, cantores e bailarinos de notável talento. Era neste sofisticado ambiente que vivia, sob a proteção do conde de Kayserling, o discípulo de Bach, J. G. Goldberg.

Simion/Ricciarini

outros, igualmente belos, baseados também na técnica do *ostinato,* transformada, nas mãos de Bach, em ponto de arranque para a pura expressão musical dos mais nobres sentimentos. Recordemos ainda como se eleva a linha melódica do solista sobre um fundo das cordas graves no *Lento* do Concerto de violino em mi maior, BWV 1042. No estilo melódico tradicional, Bach compôs, também, uma Ária e dez variações em estilo italiano, BWV 989, para cravo.

Mencionemos, para terminar, que seus prelúdios corais e as *doubles* das suas partitas e suítes para instrumentos solistas e orquestra fornecem outros belos exemplos da inesgotável arte da variação de Bach.

O classicismo: Haydn

Na variação baseada num *ostinato* sobressaíram também Dietrich Bextehude e Johann Pachelbel. Pode, com bastante propriedade, chamar-se *alemã* este tipo de variação, para distinguir da francesa, basicamente ornamental, que começou a destronar aquela em meados do século XVIII. Nesta transi-

ção, Carl Philipp Emanuel Bach foi uma figura-chave. Nos seus primeiros trabalhos predominam as variações sobre um baixo obstinado, nas quais são raras as mudanças de metro ou de tonalidade. Mas, a partir de 1775, o contraste entre as partes sucessivas de uma mesma obra revela-se cada vez mais importante, e a preocupação pela unidade de arquitectura torna-se evidente no cuidadoso emprego das transições que encadeiam sucessivas variações e no esmero com que se evita uma repetição final mecânica do tema original, cujo lugar costuma ser ocupado por uma coda. Como pontos importantes desta evolução podem citar-se as *Variações sobre Um Minueto de Locatelli* (1735), as que datam de 1752 e as *Variações sobre «La Folía»* (1778), todas elas para cravo.

Durante este período, começou a desenvolver-se um subgênero especial, o chamado «tema com variações», para instrumentos de tecla ou pequenas formações de câmara, elaborado sobre canções ou árias de óperas populares, destinado a grande difusão e que perdurará quase até o século XX, com enorme produção de obras: bastará salientar os casos do abade Josef Gelinek, que escreveu mais de uma centena de temas variados, e de Carl Czerny, autor de uns quinhentos. Em geral, todos os compositores recorreram com freqüência a esta fórmula. Foi uma exceção notável Joseph Haydn, que não só tratou a variação como entidade autônoma, mas também com o sentido de a acopular a novas formas. Seu procedimento foi sempre original e livre: embora seus temas sejam simples e populares e apareçam variados de forma melódica, raras vezes se mantêm constantes os acordes não essenciais, e até a melodia pode sofrer alterações profundas; pelo contrário, são raras as mudanças de modo ou de tom e de metro, exceto nos casos em que a variação se associa ao rondó ou à sonata. Assim, por exemplo, o célebre *Andante e Variações,* em fá menor, é uma síntese de rondó e variação, na qual alternam dois temas, um, em modo menor, e outro, em maior. Os andamentos lentos da Sinfonia n.º 53, «A Imperial», e da n.º 63, «A Roxelane», baseiam-se num esquema semelhante, variando duas *Canzonettas* francesas, segundo sucessivas alternâncias de modo

maior-menor. Esta construção, que Haydn usou como freqüência em substituição do andamento lento meditativo das suas sinfonias *Sturm und Drang* (n.os 44 a 49), voltará a aparecer nas *Sinfonias de Paris* (n.os 82 a 87) e de *Londres* (n.os 93 a 104). Deve mencionar-se ainda o *Final* da n.º 31, «O Sinal da Trompa», cujo tema e sete variações parecem fazer-nos recuar até às suítes barrocas, dando oportunidade de exibição a todos os instrumentos, incluindo o contrabaixo.

Também nos seus quartetos, Haydn fez uso da variação. Curiosamente, o andamento lento do conhecido Quarteto «Imperador», que varia o hino imperial, fá-lo segundo a antiga técnica do *cantus firmus* — melodia fixa em contexto harmônico variável —, talvez em homenagem aos velhos mestres nacionais.

O classicismo: Mozart

Do mesmo modo que, para Haydn, a variação foi um princípio estrutural-chave nas suas sinfonias e quartetos, Mozart não a usou nunca naquelas e quase não o fez nestes. Nas exceções, como o final do Quateto em ré maior, K. 421, ou o *Andante* do K. 464, a inflüência de Haydn é evidente até na dedicatória destas páginas. Só quartorze conjuntos de variações para tecla chegaram até nós, dentre os muitos mais que certamente compôs, mas que talvez não tenha sequer chegado a escrever, precisamente pelo seu caráter de improvisação (recordemos que Mozart era um célebre pianista, que interpretava em público as suas obras). A maioria corresponde ao esquema seguinte: *Tema:* melodia em duas partes, com repetição de ambas; *Variações:* alternância de andamentos rápidos e lentos ou aceleração progressiva do *tempo* para uma culminação brilhante; mudança de modo maior para menor, ou vice-versa; mudança de compasso ou ritmo; exploração das possibilidades virtuosísticas do intérprete; melodia cada vez mais elaborada; *Final:* coda baseada no tema ou repetição ornamentada deste.

Todos estes recursos e muitos outros se explicam e desenvolvem na curiosa obra de Anton Reicha *Art de Varier,* op. 57, escrita nos princípios do século XIX. De qualquer maneira, Mozart soube brilhar por si próprio em todos os gêneros que cultivou e o mesmo aconteceu com a arte de variar.

Tomemos, por exemplo, as *9 Variações sobre Um Minueto de Duport,* em ré maior, K. 573. O tema vê-se submetido ao tratamento habitual ao longo das cinco primeiras variações: redução do valor das figuras, escalas, mudança de ritmo pelo uso de tercinas; tema em terceiras, sincopado ou ornamentado, etc. De repente, na sexta, o modo passa para menor e Mozart deixa entrever a desolação de Pamina *(A Flauta Mágica)* à beira do suicídio. Bastaria este momento assustador para justificar a obra, que ainda oferece, na oitava variação, meios surpreendentes (irregularidade de fraseado e ritmo, cromatismo) que lhe conferem um sabor amargo, não obstante o «final feliz» tradicional não se fazer esperar: mudança de metro ($^3/_4$ para $^2/_4$) na nona variação, coda e cadência final.

Das restantes variações escritas para piano, merecem ser citadas as K. 265, sobre a canção infantil *«Ah, vous dirai-je maman!»,* que será utilizada por Haydn na Sinfonia n.º 94 e, já no século XX, por Ernö Dohnanyi numa obra para piano e orquestra. Também o tema — próprio, neste caso — que serve de base ao primeiro andamento da célebre Sonata n.º 11, em lá maior, K. 331, merece menção, pelo uso que Max Reger fará dele mais de cem anos depois e pelo harmonioso conjunto de seis variações a que serve de base. Apesar de tudo, nenhuma destas obras chega ao nível extraordinário das Variações em sol maior para duo de pianos, K. 501, em que a síntese mozartiana alcança um dos seus expoentes.

Simion/Ricciarini

Na produção de câmara de Mozart abundam os exemplos de variação. Assim, entre os duos de violino e piano, encontramos dois conjuntos autônomos, os K. 359 e K. 360, e pelo menos cinco andamentos de sonatas (K. 305, K. 377, K. 379, K. 481 e K. 547), escritos segundo este princípio, tal como os Trios K. 496 e K. 564 e os Quartetos K. 421 e K. 464. O maravilhoso Quinteto com clarinete, K. 581, e o Trio de Cordas, K. 563, incluem variações nos seus quatro andamentos. Talvez sejam estes dois exemplos as melhores amostras da arte variativa de Mozart em música de câmara. No Trio, o habitual episódio em modo menor inclui um longo trecho de trinta compassos em triplo contraponto, que mostra um perfeita integração do velho estilo na linguagem mozartiana. O final do Quinteto baseia-se num tema de corte popular, submetido a seis curtas variações.

Segundo Alfred Einstein, o eminente biógrafo de Mozart, os concertos de piano e orquestra deste autor constituem, juntamente com as óperas, os máximos expoentes da sua obra. É inegável que este músico criou este gênero, tal como hoje o concebemos, ao sintetizar a fórmula «concerto de solista» com o estilo sinfônico. Um dos problemas que Mozart teve de resolver foi o de conferir ao *Final* estatura sinfônica para que equilibrasse o peso específico «musical» do primeiro andamento, sem por isso renunciar ao caráter conclusivo e brilhante apropriado. Para isso, entre as diversas soluções empregadas, recorreu por três vezes à forma variação. A pri-

À esquerda: retrato de Joseph Haydn, um dos músicos mais geniais e influentes de todos os tempos. Esteve no centro de uma evolução que levou a música do Barroco até ao Romantismo e foi um mestre insigne nos mais variados gêneros. Usou a técnica da variação, que, com ele, conheceu novo ponto alto, como parte estrutural de suas sinfonias e como gênero propriamente dito. Suas variações são obras de constante referência.

Dentro do formalismo e do espírito da academia, tão revitalizado nas cortes setecentistas, nas quais se consolidou o espírito dos valores estabelecidos, da ordem, do bom gosto e, em suma, do «clássico», músicos como Mozart tiveram um papel renovador perante as velhas casacas e os multifolhados trajes femininos. À direita: de Johann Nicolaus de Groot, pintor do século XVIII. Música de Câmara na Corte do Príncipe de Munique.

Archiv für Kunst und Geschichte

meira delas cristalizou no que hoje conhecemos como Rondó em ré maior, K. 386, inicialmente pensado como *Final* do Concerto K. 414. Não obstante seu caráter ligeiro, neste encantador andamento Mozart adotou um esquema formal idêntico ao que culminará no *Final* do Concerto n.º 24. O tema é uma melodia em duas partes, de oito compassos cada uma: ambas são repetidas. Nas sucessivas variações, tais repetições não são literais, mas objeto, por sua vez, de elaboração ou ornamentação, pelo que cada episódio dura, de fato, trinta e dois compassos. Não faltam uma modulação para menor e, na coda, uma mudança de ritmo com aceleração de *tempo*. Como se pode ver, a fórmula não difere da adotada nas variações para solista, mas o tratamento mozartiano do diálogo entre piano e orquestra — especialmente com as madeiras — representa uma total novidade.

O *Final* do Concerto em sol maior, K. 453, submete a cinco variações, segundo o mesmo esquema, um tema inspirado no canto de um pássaro mecânico. O episódio em menor (quarta variação) trabalha contrapontisticamente o tema duma forma muito livre e o regresso a maior recorda o mundo da ópera-bufa: a coda é um epílogo cômico.

O *Final* do Concerto n.º 24, em dó menor, K. 491, representa a máxima realização do princípio da variação. O tema consta, também, de dois períodos duplos de oito compassos, mas seu grave ar de marcha (em compasso $^2/_2$) e seu cromatismo indicam uma construção sem concessões, que chocou o público da época tanto como agradou a Beethoven, uns anos depois. Com efeito, a primeira variação explora e reforça o cromatismo do tema, enquanto a segunda estabelece um sublime diálogo entre solistas e madeiras. A terceira modifica duplamente o ritmo; a mão direita traça um novo desenho, acompanhado por tercinas com a esquerda. A quarta, iniciada por clarinete e fagote, modula surpreendentemente para lá bemol maior, que o piano conduz de novo a dó menor na quinta variação, após um episódio a quatro vozes, de um cromatismo arrepiante. Novo regresso ao modo maior (dó, desta vez) para um belíssimo trio de flauta, oboé e fagote. A sétima variação, um pouco mais curta, volta a menor e, após uma cadência — que Mozart não deixou escrita —, seguem-se a oitava variação e a coda, que conclui em dó menor.

Dos três andamentos lentos que Mozart escreveu em forma de variação sobressai o do Concerto n.º 22, K. 482, com quatro episódios em dó menor interrompidos por dois interlúdios em maior (mi bemol e dó). As cordas com surdina reforçam o *pathos* trágico deste andamento, modelo de diálogo entre *tutti* e solo e de orquestração. O delicioso *Andante*, em sol menor, da obra K. 456 antecipa a ária de Barbarina no quarto ato de *As Bodas de Fígaro* e remete para outras obras mozartianas no mesmo tom (as Sinfonias K. 183 e K. 550, o Quinteto K. 516 e a ária de Pamina em *Die Zauberflöte).*

A síntese: Beethoven

O gênero variação é de suma importância na música de Beethoven, que, na sua qualidade de pianista, teve de escrever inúmeros temas variados para satisfazer o gosto do público. Mas, como sua aspiração não era converter-se num virtuose de tecla, logo desde suas primeiras tentativas nesta forma

musical nota-se uma vontade de superar as limitações estilísticas impostas pelas convenções da época, dotando-as, ao mesmo tempo, de maior variedade e de uma estrutura mais unitária.

O primeiro período de seus trabalhos neste gênero, inaugurado pelas 9 *Variações sobre Uma Marcha de Dressler,* em dó menor, escritas aos 12 anos, pode considerar-se concluído com os op. 34 e 35, de 1802. As 6 Variações em fá maior, op. 34, escritas sobre um tema original, apresentam várias peculiaridades, a mais importante das quais é o seu plano tonal, virtualmente único na história do gênero: cada um de seus episódios situa-se uma terceira abaixo do anterior, segundo a progressão fá-ré-si bemol-sol-mi-dó, regressando a sexta variação ao tom original, fá maior. O contraste verifica-se também no ritmo e no perfil do tema. Esta tentativa clara de inovar deve ter surpreendido grandemente. E, se bem que o op. 34 pareça hoje uma obra algo arbitrária, porque nenhuma das novidades representa realmente um papel estrutural ou surge de uma necessidade expressiva, tem o valor de tentativa prévia do esquema tonal que, vinte anos mais tarde, Beethoven adotará no final da 9.ª Sinfonia. As 15 *Variações e Fuga sobre Um Tema de «Prometeu»,* em mi bemol maior, op. 35, são outra tentativa de dotar a forma de conteúdo dramático pela via de desdobrar o tema variado, que aparece no baixo exposto a duas, três e quatro vozes. Só depois desta tripla exposição, Beethoven apresenta o tema completo, com a melodia sobreposta. Este motivo duplo reaparece nos finais da Sinfonia «Heróica», no bailado *As Criaturas de Prometeu* e na sétima das 12 Contradanças, obras que datam do período criativo que vai de 1801 a 1803.

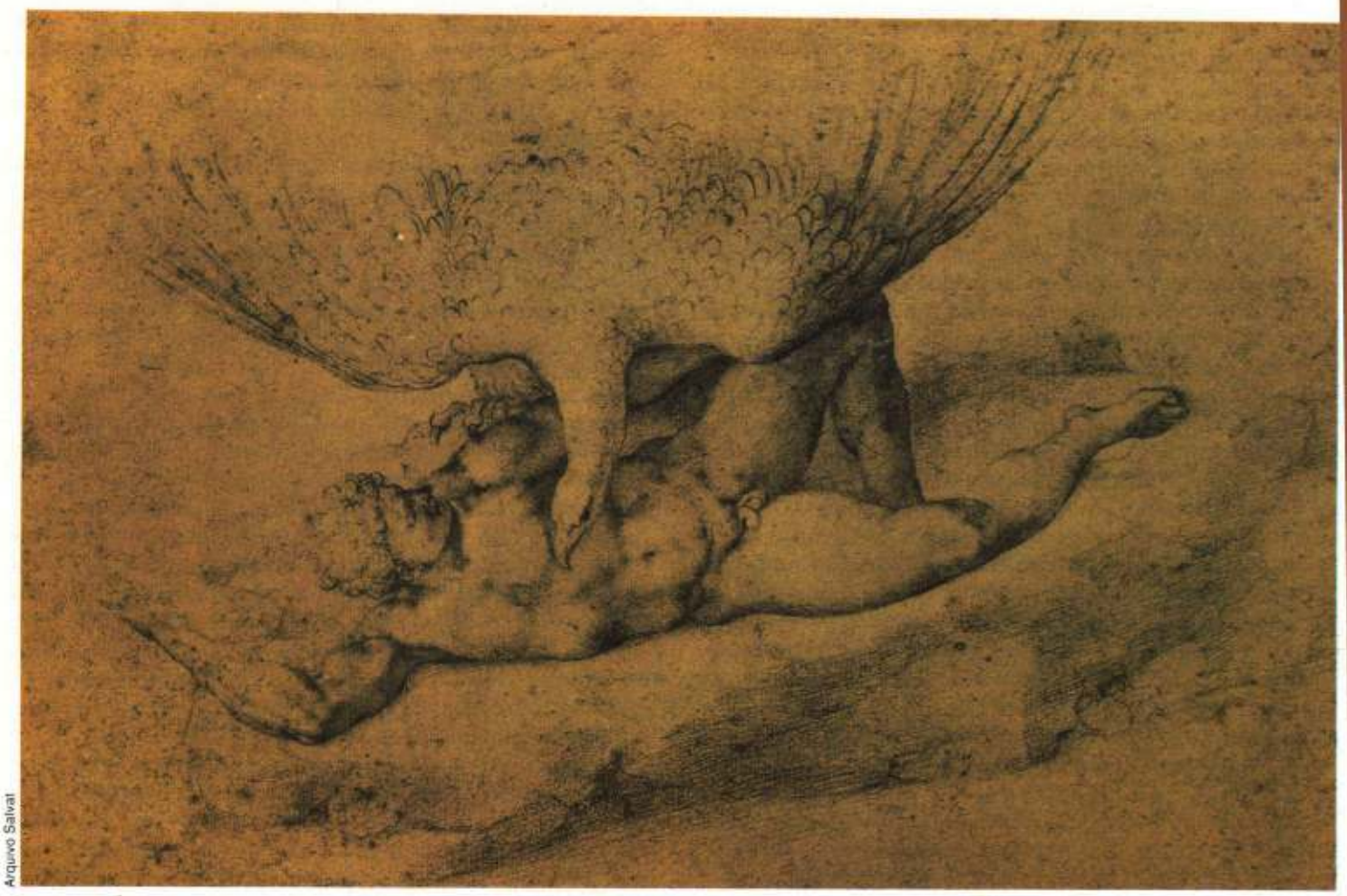
Também no op. 35 há uma clara intenção de abandonar as sendas trilhadas e um verdadeiro duelo com a forma e com a matéria musical, de que Beethoven sai triunfante. É certo que já Haydn concebera variações sobre dois temas, mas nem o contraste entre ambos nem sua dialética no decurso da obra se podem comparar à ampla e intensa arquitetura desta, cuja complexidade revela uma vontade de síntese de elementos e estilos contrapostos. Há, em primeiro plano, um retorno à semi-esquecida maneira barroca; a preponderância do baixo parece sugerir uma estrutura de passacalha, à maneira das *Variações Goldberg,* de Bach, e entre os episódios há, além da fuga, um cânone à oitava, e em todos prevalece o elemento contrapontístico. Mas, por outro lado, a estrutura da obra inclui um inesperado andamento lento, formado pela variação 14, em modo menor, e pela 15, indicada «largo», a que segue o brilhante final fugado e o *da capo* final da coda. Este plano de amplificação gradual aproxima-se da forma-sonata, tal como a estrutura «ditemática» citada, que, no entanto, não é objeto de desenvolvimento no sentido sinfônico do termo.

São de 1806 a 1807 as 32 Variações em dó menor, op. 191. Escritas no estilo de uma passacalha, são um modelo de coerência e continuidade: cada variação parece desprender-se da anterior e preparar o caminho para a seguinte. A agrupação de episódios — por exemplo, os n.os 12 a 16, que constituem o único bloco em modo maior — contribui para reforçar a unidade de uma obra que, paradoxalmente, seu próprio autor parecia não ter em grande estima. Conta-se que, ao entrar um dia em casa de seu amigo Streicher, fabricante de pianos, ouviu a filha deste interpretar a obra, que Beethoven não reconheceu logo. Informado de que se tratava de uma peça sua, exclamou: «Minha? Minha esta infame estupidez? Ah, Beethoven, que burro você é!»

No chamado período médio da obra beethoveniana, a variação aparece constantemente, de forma direta ou indireta. A 5.ª Sinfonia assenta neste princípio, desde a magistral utilização no *Allegro* inicial do célebre motivo do destino — sempre igual e sempre diferente — até o final, em que o mesmo reaparece, conferindo à obra um caráter cíclico inegável. Antes, passara já por um *Andante,* que — ao modo de Haydn — varia duas melodias, e por um *Scherzo,* cuja recapitulação confere ao tema um aspecto espectral mediante simples recursos rítmicos e tímbricos. Pode dizer-se algo de semelhante da Sonata *«Appassionata».* O primeiro andamento é uma forma-sonata, em que os dois motivos principais são a inversão um do outro. O andamento lento varia uma frase em acordes, ao longo de quatro episódios, proporcionando a calma necessária para equilibar a dramática energia dos andamentos extremos. Beethoven superou nesta obra o estatismo original com que o Barroco e o começo do período clássico tratavam a variação, dotando-a do dinamismo, da força dramática típica da forma-sonata e encaixando aquela nesta, numa síntese tão imprevisível como fecunda. Todas as restantes variações de Beethoven serão sempre animadas, quer por via dramática quer pela da interiorização. Concretamente, esta descida às profundezas do «eu», favo-

Embaixo: num desenho a cores de 1820, o palácio de Liechtenstein, em Viena. Aí vivia a jovem princesa de Liechtenstein, discípula de Beethoven, com a qual o músico mantinha correspondência. Uma das suas cartas nunca chegou ao destino, porque o jovem Ries, para quem o compositor pedia um favor à princesa, quis guardá-la como recordação.

Simion/Ricciarini



Arquivo Salvat

Archiv Für Kunst und Geschinchte

Acima: Prometeu Agrilhoado, *magistral desenho de Miguel Ângelo Buonarrotti. O mitológico titã inspirou a Beethoven o bailado* As Criaturas de Prometeu, *de que o músico de Bonn extraiu, depois, suas 15 Variações e Fuga, op. 35, escritas em 1802 e dedicadas a seu protetor, o conde Moritz von Lichnowsky. À esquerda: piano de Beethoven em Bonn; embaixo: capa de uma edição das* Sonatas e Outras Obras para Piano, *que inclui as 15 Variações.*

Archiv für Kunst und Geschichte

recida (ou imposta) pela progressiva surdez, é um dos mais característicos traços da música da última fase beethoveniana e afeta particularmente o tratamento da variação, como se pode detectar nos quartetos finais, que a usam explicitamente (*Allegro* do op. 127, *Andante* do op. 131) ou de um modo mais velado (*Cavatina* do op. 130, *Canzona* do op. 132), e na Sonata de piano op. 109 e — de modo muito especial — na *Arietta* da Sonata op. 111.

Nunca faltam nestas obras os episódios que apresentam o tema despido, reduzido ao seu esqueleto (rítmico ou harmônico), ou que o fragmentam para tratar individualmente aspectos ou características isolados. Beethoven esqueceu as convenções e conferiu ao *corpus* das suas últimas obras uma unidade que se estende de um *opus* a outro.

Fez-se anteriormente menção de obras em que a variação não está declarada, mas sim encoberta; na realidade, o princípio da variação é, no Beethoven da última fase, a origem de toda sua música e uma segunda natureza que aparece continuamente, fecundando e enriquecendo as formas empregadas. É claro que sem o domínio absoluto da metamorfose da matéria musical, obtido através de anos e anos de cultivo intenso da forma, Beethoven não nos teria legado esse esplêndido conjunto de obras dos derradeiros anos de sua vida. O célebre final com coros da 9.ª Sinfonia é impossível de imaginar sem essa experiência prévia, concretamente sem duas obras muito mais modestas: as Variações, op. 34, que serviram de modelo para o plano tonal, e a *Fantasia Coral*, op. 80, de 1808. Numa carta ao seu editor Probst, disse Beethoven, em 1824: «A 9.ª Sinfonia foi feita segundo o estilo da minha *Fantasia Coral*, mas é muito mais extensa.» Em ambas as obras, os recitativos precedem as seções vocais, que depois desenvolvem variações sobre simples temas diatônicos, que apresentam semelhanças. E se noutras ocasiões se falou da agrupação de variações em blocos para evitar a fragmentação do discurso musical, estruturado em unidades formais de entidade superior ao simples episódio isolado, tal agrupação é clara no *Final* da Sinfonia «Coral», que em si mesmo combina a forma-sonata, a variação e a unidade superior de sinfonia em quatro andamentos. Também se produz esta agrupação nas *Variações Sobre Uma Valsa de Diabelli*, op. 120. É curiosa a origem comercial desta obra. Em 1822, Anton Diabelli, conhecido autor de música didática e editor, convidou os compositores mais notáveis da época a escrever cada um uma variação sobre uma valsa que ele mesmo proporcionaria como tema base. Entre os nomes mais relevantes figuravam os de Beethoven, Schubert, Hummel, Moschelles, Gelinek e até um rapazinho chamado Franz Liszt. A Czerny caberia fornecer a coda. Com a notável exceção de Schubert, todos escreveram variações ornamentais de escassa consistência. Beethoven, por sua parte, enviou a Diabelli, fora do prazo, um generoso volume com trinta e três variações. O editor manifestou-se assim: «Não apresentamos ao mundo variações de tipo comum, mas sim uma grande e importante obra-prima, digna de alinhar com as grandes criações dos velhos clássicos; uma obra como só Beethoven, o máximo representante vivo da autêntica arte, poderia ter escrito.» Hoje ninguém hesita em situá-las ao lado das *Goldberg*, no píncaro da arte variativa instrumental. Neste conjunto, Beethoven recapitulou e sintetizou toda a história do gênero, rendendo homenagem a Bach, particularmente no suave final; a Mozart, de cujo D. João parodia a saída de Leporello (variação 22); aos grandes virtuoses de salão, que submete a uma dura prova nos episódios de bravura (7, 10, 17, 23 e 28); ao seu amado Händel, na dupla fuga; enfim, a si próprio, sublinhando inopinadamente algumas afinidades com a *Arietta* do op. 11.

O Romantismo

A lição de Beethoven era muito profunda para ser assimilada pela grande maioria dos seus contemporâneos. Inclusive músicos como Mendelssohn não conseguiram captar em toda sua dimensão o final da 9.ª Sinfonia. E não falemos dos compositores da época, surdos não só à mensagem beethoveniana, mas também aos conselhos de seus discípulos, com Czerny à cabeça, que, em 1836, dava regras práticas para a escrita de variações e citava como exemplos a imitar Clementi, Hummel, Mozart e — acima de tudo — Beethoven. Na mesma linha, o advogado e musicólogo alemão Adolph Bernard Marx recomendava que se estudasse o músico de Bonn e até Weber, cujo contributo musical mais interessante não se deve procurar nas suas múltiplas peças variadas, mas sim nas óperas. Chopin tampouco ofereceu o melhor da sua arte nas Variações, op. 2 (sobre *«Là ci darem la mano»*, de *D. João*) ou na *Grande Fantasia sobre Temas Polacos*, op. 13 (em que a fantasia prevalece já sobre a variação estrita), mas sim na *Berceuse*, op. 57, com um uso tão livre como belo do *ostinato*. Outro caso é o de Paganini, que passou à história da variação mais na sua qualidade de autor do *Capricho* n.º 24, para violino só (ponto de partida de autores como Liszt, Schumann, Brahms, Lutoslawsky, Rachmaninof e Boris Blacher), do que por qualquer dos seus temas variados.

Embora sem acrescentar nada de novo neste campo à mensagem do Beethoven da última fase, Franz Schubert deu-lhe um toque pessoal. Especialmente entre os seus andamentos de câmara variados, há soberbos exemplos, tais como as variações do Quinteto «A Truta, D. 667, as do Quarteto de cordas em ré menor, D. 810, composto sobre o *lied A Morte e a Donzela*, as D. 802, para flauta e piano, e as belíssimas do Octeto D. 803 (especialmente a quinta e a sexta).

Em todos estes casos, Schubert seguiu mais de perto Mozart do que Beethoven. Mas a surpreendente harmonia, as combinações instrumentais e o original tratamento das codas revelam a inconfundível magia schubertiana: recordemos ainda a coda que remata as variações sobre o célebre tema de *Rosamunda* no Improviso para piano em si bemol, D. 935. Schubert também contribuiu com uma variação muito bela, a D. 718, em dó menor, para a colectânea de Diabelli. Mas sua contribuição mais original no capítulo pianístico — e, em geral, em toda sua obra — é a Fantasia *Wanderer*. Seus quatro andamentos baseiam-se numa única idéia que evolui ao longo deles, de um modo tão elaborado e espontâneo — passe o paradoxo — que pode ser considerada como antecedente tanto das fantasias de Liszt como das mais sutis relações temáticas brahmsianas. Igualmente revelou Schubert uma sutil arte variativa nas canções: *Im Frühling*, D. 882, é de fato, um tema com duas variações e *Der Doppelgänger*, D. 957, n.º 13, utiliza um *ostinato*. Citemos, para concluir,

Na página seguinte: A Cruz e a Catedral nas Montanhas, *obra de Caspar David Friedrich (1774-1840), que, com seu lirismo exaltado e sua melancólica sensibilidade para captar os efeitos da luz natural, assumiu todas as posições vigentes do romantismo da época, que, no âmbito da música, aparece dominado pela figura de Beethoven e de seus seguidores.*

Kunstmuseum, Düsseldorf/Arquivo Salvat

o encantador *Andante com Variações* da 2.ª Sinfonia, escrita aos 18 anos.

Para Wilfrid Mellers, «tal como Chopin, Schumann careceu de sentimento instintivo para a forma-sonata; a variação foi o único suporte técnico sobre o qual pôde criar obras de proporções razoavelmente amplas». Schumann continuou a técnica de Bach de representar nomes de pessoas ou lugares mediante temas musicais, aproveitando o fato de, na língua alemã, as notas musicais se designarem por letras. Encontramos já esse recurso no seu op. 1, as *Variações Abegg* (nome de uma amiga), cuja eqüivalência musical é lá-si bemol-mi-sol-sol. O célebre *Carnaval* também fantasia sobre quatro notas: *A* (lá), *S* (mi bemol), *C* (dó), *H* (si), que formam o nome da cidade natal da sua noiva Ernestine von Fricken. Mesmo no Concerto de piano e orquestra podemos comprovar a justeza da observação de Mellers: o primeiro andamento é virtualmente monotemático e monorrítmico. Que Schumann estava consciente do seu livre tratamento da variação é claro até no subtítulo que deu ao seu op. 13, os célebres *Estudos Sinfônicos:* «Estudos em forma de variações», alguns dos quais apenas contêm sugestões do tema, mas que bastam para conferir à obra unidade poética, mais importante para seu autor do que a puramente formal.

Liszt orientou seus trabalhos no gênero no sentido da fantasia-variação e da transformação temática contínua, seguindo o exemplo da Fantasia *Wanderer,* de Schubert, e realizando obras tão diferentes como a Sonata de piano em si menor, o poema sinfônico *Os Prelúdios,* as *Variações para Órgão sobre Um Tema de Bach* e as *Danças da Morte,* curioso concerto de piano e orquestra escrito em forma de variações sobre a melodia medieval *Dies irae.* A metamorfose temática lisztiana é o elo de ligação entre a *idée fixe* de Berlioz e o *leitmotiv* wagneriano.

Brahms: a culminação romântica

Para Brahms, a variação foi princípio motor de sua obra, como fora para Beethoven. Praticou o estudo deste gênero diariamente, ao longo dos anos que durou sua severa formação em Hamburgo, a cargo de Eduard Marxsen. Quando, em 1833, o discípulo — já autor célebre — obsequiou seu mestre septuagenário não só com a dedicatória do Concerto de piano n.º 2, mas também entregando-lhe um exemplar da recém-editada (por conta e risco de Brahms) obra de Marxsen *Cem Variações sobre Uma Canção Popular,* a gratidão deste revelou um afeto que ultrapassa os limites da relação didática e entra no paterno-filial; o velho Marxsen viu inteiramente desenvolvidas em Brahms os nobres princípios que lhe soubera transmitir o gosto pela expressão clássica lógica, ordenada e rigorosa — e, em particular, pela forma variação —, a rica arquitetura polifônica e contrapontística e o entusiasmo pelo folclore alemão.

Em uma carta ao seu amigo Joachim, escrita nos finais da década de 1850, Brahms disse o seguinte: «Refleti acerca da forma variação e julgo que deve ser mais estrita e pura. Os velhos mestres conservavam sempre, através de toda a obra, o baixo do tema; Beethoven varia de uma maneira muito bela a melodia, a harmonia e o ritmo. Nós conservamos cautelosamente a melodia, não a tratamos com liberdade... só a sobrecarregamos.»

A forma variação aparece já nos primeiros *Opera* do catálogo brahmsiano. No *Andante* da Sonata de piano n.º 1, op. 1, toma um tema popular sobre o qual elabora quatro variações. A maioria de suas obras pianísticas da primeira fase é constituída por temas variados: o op. 9 baseia-se na primeira das *Bunte Blätter* («Folhas Multicolores»), de Schumann, e os op. 21, n.os 1 e 2, variam, respectivamente, um tema próprio e uma canção húngara, ambos de irregular estrutura métrica, característica que dificulta e enriquece as possibilidades de tratamento. A assimetria do fraseado, que Brahms vai buscar a Mozart, será um traço estilístico fundamental de sua música, pouco (ou nada) avaliado no seu tempo e na época posterior à sua morte, até o redescobrimento por Schönberg, no seu célebre ensaio *Brahms, o Progressista.* Brahms também variou um tema de Schumann, no seu op. 23, escrito, desta vez, para piano a quatro mãos.

Um encontro com o jovem virtuose do teclado Carl Tausig sugeriu a Brahms a possibilidade de utilizar o célebre Capricho n.º 24 de Paganini como ponto de partida para um estudo técnico sobre as possibilidades do piano. A extrema dificuldade dessas variações espantava Clara Schumann, que lhes chamava «variações de bruxas». Mas a mais importante obra que Brahms escreveu para tecla são, sem dúvida, as *Variações e Fuga sobre Um Tema de Händel,* culminação de todos os trabalhos prévios nesta forma e cuja madura síntese de habilidade técnica e riqueza imaginativa lhes assegura um lugar ao lado das *Goldberg* de Bach e das *Diabelli* de Beethoven. Brahms construiu um edifício de perfeita harmonia entre as partes e o todo: os episódios sucedem-se sem solução de continuidade, dotando o discurso de uma coerência lógica, tanto mais admirável quanto Brahms respeita a simetria estrutural e harmônica do tema (que Händel já submetera, por seu turno, a cinco variações na Suíte n.º 1, para tecla), de modo que cada um dos episódios pode, isoladamente, ser comparado com o ponto de arranque, em perfeito

Archiv für Kunst und Geschichte

paralelismo. A síntese magistral de variedade e unidade, citada já a propósito de Bach e Beethoven, encontra em Brahms seu último paradigma, na exploração, à maneira deste último nas *Diabelli*, de todas e cada uma das potencialidades do tema e do baixo. Por exemplo, o motivo da primeira variação deriva do primeiro compasso do baixo e, exposto em tercinas, passa a ser o motivo da segunda. À entrecortada terceira segue-se a quarta, com a melodia em semicholcheias e sacudidas oitavas, que cedem a vez ao modo menor e *espressivo* da quinta; esta prolonga-se quase imperceptivelmente na seguinte, como uma variação sobre a variação, mantendo o caráter *cantabile*, não obstante o rigoroso cânone à oitava em que está escrita. A sétima regressa ao modo maior com *vivacità* e em ritmo de anapesto. O duplo contraponto da oitava dá lugar ao arrebatamento da nona e à energia da décima, enquanto as duas seguintes, em *decrescendo*, preparam o terreno para a n.º 13, de inconfundível sabor húngaro, que constitui o centro da obra e marca uma enorme distância ambiental em relação ao clássico tema handeliano. O tema húngaro banha ainda a czarda da décima quarta, a partir da qual, e até à décima oitava, Brahms constrói um prodigioso *decrescendo*, à maneira de andamento lento numa estrutura sinfônica. Após uma siciliana, na vigésima variação Brahms não só muda de modo (como já fizera nas quinta, sexta e décima terceira variações) como de tom, sol menor, no qual se expressa de forma sombria. Depois da

O Capricho n.º 24, para violino solo, de Paganini, inspirou numerosos compositores, que o usaram como ponto de partida para suas variações (Schumann, Liszt, Brahms e Rachmaninof, entre outros). De fato, Paganini é um protagonista da história da variação mais por ter composto o Capricho *do que por qualquer de seus outros temas. À esquerda: de Franz Liszt, página autógrafa de sua partitura* Estudo sobre Um Tema de Paganini, *para piano.*

A gravura da direita, da segunda metade do século XIX, mostra a fachada do Teatro da Ópera de Viena, na Avenida Ring (pelo que posteriormente ficou conhecido como o Ringtheater), a bela rua que surgiu quando a corte decidiu, em 1858, derrubar as muralhas medievais da cidade. Construído em estilo neo-renascentista, ficou terminado em 1869 e constituiu uma amostra do esplendor do império dos Habsburgos. Foi também a época da Viena de Brahms e de uma de suas obras mais importantes, as Variações e Fuga sobre Um Tema de Georg Friedrich Händel.

Simion/Ricciarini

encantadora *musette* da vigésima segunda as n.os 23 a 25 formam um *crescendo* que prepara a entrada da fuga, cujo tema tem como célula básica as duas primeiras notas (si bemol-dó) do motivo handeliano.

A produção de câmara de Brahms abarca um total de vinte e quatro obras, seis das quais contêm temas variados. Os dois primeiros encontramo-los nos andamentos lentos dos Sextetos de cordas, op. 18 e op. 36. Mais conhecido o primeiro, porque coexiste numa versão pianística (e porque Louis Malle o utilizou como banda sonora do filme *Les amants),* o correspondente ao op. 36 apresenta uma perfeita síntese de riqueza polifônica, espiritualidade e profundidade expressiva, comparável à dos últimos quartetos de Beethoven.

As variações que rematam o Quarteto de cordas, em si bemol maior, op. 67 (1875),constituem uma das mais originais, brilhantes e perfeitas tentativas realizadas no encerramento cíclico de uma obra concebida segundo o esquema da forma sonata. Ao longo dos três primeiros andamentos deste quarteto, Brahms utilizou, com sutis modificações, três motivos expostos no início da obra. No *Final,* varia um tema em si bemol maior, semelhante a uma canção folclórica, em compasso de $^{2}/_{4}$ e estrutura em duas partes, com a duração de, respectivamente, oito e seis compassos; como os seis últimos se repetem, tal tema compreende um total de vinte, e esta é a duração regular mantida ao longo dos seis primeiros episódios. A violeta — instrumento predileto de Brahms —, que teve papel de relevo nos outros andamentos, assume a voz cantante nas duas primeiras variações, enquanto os restantes instrumentos a acompanham em *pizzicato.* Na terceira, o violino introduz a melodia em tercinas. A quarta, a quinta e a sexta modulam para si bemol menor, para o relativo maior — ré bemol — e para sol bemol maior; nesta última, violeta e violoncelo expõem o tema entrecortado, em *pizzicato,* de efeito inesquecível: temos, de novo, uma surpreendente variação «ambiental», cuja invenção e desenvolvimento sistemático se devem atribuir a Brahms como um novo recurso no gênero. Segue-se um período conclusivo que compreende dois episódios, cada um com o dobro da duração dos anteriores, e uma coda.

A segunda metade do século passado registou o redescobrimento e publicação sistemática da obra de Bach, cujos volumes Brahms devorava à medida que iam sendo editados. Seu estudo e assimilação levaram-no a uma inteligência mais profunda do problema variação, que concretizou numa carta dirigida ao Dr. Schubring: «Num tema com variações, só o baixo é, na verdade, importante; considero-o sagrado e sobre ele edifico as minhas construções [...] e invento novas melodias. Nisso reside a minha criação.» Esta atitude «barroca» teve rápida tradução na sua obra: as *Variações sobre Um Tema de Haydn,* op. 56 (para orquestra) e op. 56b (para dois pianos), culminam com uma passacalha que Brahms construiu sobre o baixo do tema de Haydn. Se já se fizeram ressaltar certas complexidades estruturais no Quarteto op. 67, as das *Variações Haydn* são ainda superiores: o Prof. Leon Stein, da Universidade De Paul (Chicago), assinalou nada menos de doze elementos melódicos, rítmicos e harmônicos no tema básico que Brahms utiliza ao longo desta página admirável, cuja impressão no ouvinte é da mais fluida espontaneidade, para o que contribui uma orquestra tão sóbria como transparente e expressiva, plena de contrastes e combinações inesperadas. Simplificando, pode dizer-se que a primeira variação usa como célula os três últimos compassos do tema, enquanto a segunda (em dó menor) e a terceira tomam como base o primeiro. Na quarta, as complexidades de escrita (duplo e triplo contraponto) parecem esfumar-se perante uma das melodias mais nobres e inspiradas de Brahms. O caráter *scherzante* das quinta e sexta variações abranda na sétima, uma encantadora siciliana. A oitava variação é o expoente contrapontístico da obra, que ainda é rematada por outro *tour de force* em estilo barroco: uma passacalha edificada sobre um motivo de cinco compassos (mais ou menos, o baixo do tema de Haydn), que se repete quatorze vezes até concluir com o discreto aparecimento do tema coral, chave de ouro desta estrutura cíclica.

Não é necessário insistir em que praticamente todas as obras de Brahms fazem uso do princípio variação de uma maneira contínua: é esse o caso da 1.ª Sinfonia, cuja coesão interna parece sentir-se logo desde as primeiras audições, embora só se revele em toda sua dimensão depois de um profundo conhecimento. O Quarteto em lá menor, op. 51, é também modelar neste aspecto: Brahms joga no primeiro andamento com a sua divisa *FAF* (fá-lá-fá) e a de Joachim *FAE* (fá-lá-mi), iniciais de *frei aber froh* («livre mas alegre») e *frei aber einsam* («livre mas solitário»), submetendo-as a todas as combinações contrapontísticas imagináveis.

Os 24 Caprichos de Paganini — cujo retrato se reproduz embaixo — foram como uma fresca brisa romântica. A técnica do genial violinista converteu-se, ao mesmo tempo, em símbolo da perfeição interpretativa do virtuose. Será outro violinista, muito jovem, Joseph Joachim, que, apaixonado pelos Caprichos, *exercerá influência sobre Brahms e Schumann.*

Simion/Ricciarini

As outras três sinfonias são também um modelo de organização e economia de material. Mas o exemplo mais impressionante é o da chacona que encerra a 4.ª Sinfonia. Sua estrutura é de uma regularidade total: cada uma das trinta variações que a compõem abarca oito compassos, como o tema que serve de ponto de partida e é extraído, com algumas modificações, da Cantata BWV 150, de J. S. Bach. Mas regularidade não significa rigidez: Brahms evitou a sensação de fadiga que poderia produzir o fim de um episódio e o começo do seguinte, dissimulando-o ou encadeando-o de tal maneira que o ouvinte é incapaz de isolar umas variações das outras. Contudo, e após a exposição do tema — à maneira barroca — por madeiras e metais, pode identificar-se nas quatro primeiras uma progressiva ascensão do clímax que se alcança entre a quinta e a nona. Durante este tempo, o tema esteve sempre nos registros graves da orquestra, sustentando todo o edifício sonoro; mas nas variações 10 e 11, Brahms, da mesma forma que Bach na Passacalha em dó menor, eleva-o às vozes superiores, repartindo-o entre diferentes grupos instrumentais, o que dificulta sua identificação; no entanto, estes dois episódios são facilmente reconhecíveis pelo seu caráter brando, que prepara a entrada do solo da flauta (variação 12), uma melodia inesquecível em torno do tema, perfeito exemplo de técnica geradora de beleza. As variações 14 e 15 são confiadas aos metais, que cantam o tema em modo maior. A 16 assinala o meio da chacona e o motivo básico repete-se, como se começasse o desenvolvimento de uma forma-sonata, que, neste caso, vai estender-se até à variação 23. Os episódios 24 a 27 são uma repetição variada (ou seja, uma recapitulação) do 1, 2, 3 e 5. Para arredondar a estrutura sonata deste andamento e, ao mesmo tempo, mostrar sua íntima relação com o que abriu a sinfonia, Brahms desenhou, nas variações 29 e 30, uma cadeia de terceiras descendentes que é, simultaneamente, a harmonização com que o motivo da chacona se apresentou e uma variação do tema que abriu a obra: um recurso espantoso, absolutamente novo na história da música. Uma ampla coda encerra esta prodigiosa arquitetura, numa perfeita síntese dos processos barrocos (chacona) e clássicos (sonata) com a expressão romântica. O eqüivalente à culminação que esta obra representa na história da sinfonia encontramo-lo, dentro do *corpus* da produção de câmara brahmsiana, no Quinteto com clarinete em si menor, op. 115: praticamente todo seu inspirado desenvolvimento surge dos motivos expostos nos compassos iniciais, que, reunidos na última variação, encerram — no mais amplo sentido — esta partitura perfeita.

O Pós-Romantismo

Contemporâneos e amigos de Brahms foram Joseph Joachim e Carl Goldmark. Do primeiro falou-se já repetidas vezes: em sua obra devem salientar-se as *Variações para Violino e Orquestra.* De Carl Goldmark é relativamente popular, graças ao disco, a Sinfonia em mi bemol (1876), chamada *Casamento Rústico.*

Também Dvořák cultivou o gênero, tanto em sua produção de piano (*Tema e Variações,* op. 36) como na orquestral, na qual sobressaem o final da 8.ª Sinfonia, op. 88, e as brilhantes *Variações para Orquestra,* op. 78, baseadas num tema próprio, de caráter popular: os vinte e sete episódios de que consta a obra são rematados por uma excelente fuga. Datam de 1880 *Tema e Variações* para piano, de Janáček.

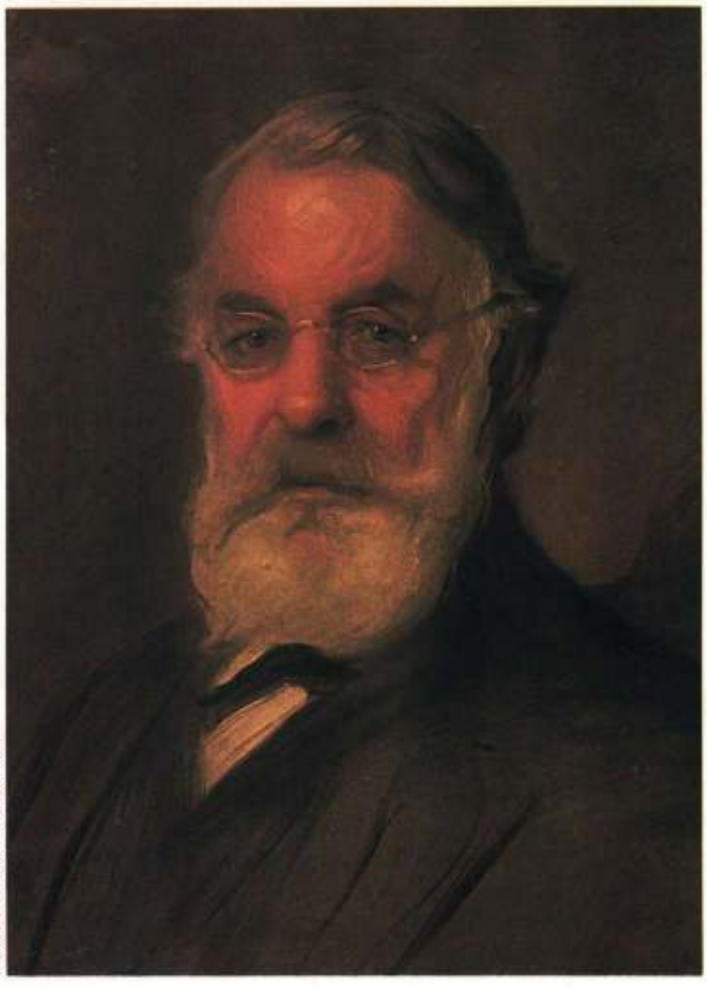
A tendência geral da variação nos finais do século passado era a de uma grande liberdade no tratamento do tema. Brahms queixava-se disso, já em 1875, numa carta à sua amiga Elisabeth von Herzogenberg: «Desejaria que se distinguisse com mais rigor a variação, que tantas possibilidades oferece, da fantasia-variação ou como quer que se chame.»

Neste último gênero brilha com luz própria a partitura de Richard Strauss *Dom Quixote,* op. 35 (1897), que o autor subintitulou «Variações Fantásticas sobre Um Tema de Caráter Cavalheiresco». Jamais uma música descreveu melhor as andanças do fidalgo da Mancha como este portentoso poema sinfônico, com violoncelo (Dom Quixote) e violeta (Sancho) solistas, rodeados de um esplendor sonoro incomparável, graças ao qual Strauss chega a descrever desde o «vôo imóvel» de «Clavileño» até os «diálogos de surdos» dos monges, passando por Dulcinéia, o Cavaleiro da Lua Branca e — como não podia deixar de ser — os balidos dissonantes dos rebanhos. Após dez extensos episódios, Strauss rematou com um inefável epílogo, em que um *glissando* descendente do violoncelo sugere o último reclinar da cabeça do fidalgo.

Entre os compositores russos, Tchaikovsky foi o cultor mais notável do gênero: tanto na obra para piano (op. 19) como na de câmara (final do Trio op. 50) ou na orquestral (final da 3.ª Suíte, op. 55) encontramos notáveis provas do

Embaixo: retrato do violinista Joseph Joachim. Figura muito relevante nos ambientes musicais do século XIX, foi um intérprete excepcional e um compositor conservador, mas muito apreciado.

Conheceu intimamente músicos como Mendelssohn, Schumann, Liszt e muito especialmente Brahms, com quem manteve uma longa amizade e sobre cuja obra exerceu uma influência tão duradoura como profunda.



Archiv für Kunst und Geschichte

Arquivo Salvat

A figura de D. Quixote de la Mancha, símbolo universal do idealista sonhador, foi uma constante fonte de inspiração musical. Compositores tão distantes como Telemann, Massenet ou Rodrigo criaram obras que o têm como protagonista; mas possivelmente ninguém conseguiu evocar a atmosfera de Cervantes tão eloquentemente como Richard Strauss no seu famoso poema sinfônico.

seu talento, embora talvez sejam as muito belas *Variações sobre Um Tema Rococó,* op. 33 (1876), para violoncelo e orquestra, sua obra variada mais célebre. Trata-se de uma brilhante partitura para solista e orquestra reduzida (cordas, madeiras e trompas), que compreende um prelúdio e a exposição do tema, seis variações de tipo melódico e uma ampla coda. A obra abunda em felizes combinações tímbricas e explora ao máximo todos os recursos do solista.

Se bem que a variação como princípio de composição apareça continuamente na obra de Mahler, tal como na de qualquer grande sinfonista, seu único exemplo específico é o soberbo *Poco adagio* da 4.ª Sinfonia, construído à maneira do *Adagio* da 9.ª de Beethoven, como variações sobre dois temas, o inicial das cordas graves e o confiado ao oboé sessenta compassos depois. Perante resultados tão notáveis, surpreende que Mahler não tivesse voltado a utilizar este tipo de construção, com o qual não podem de modo algum relacionar-se — apesar de apresentarem certas afinidades — os andamentos lentos da 3.ª, 6.ª e 9.ª Sinfonias.

Na França, citemos os nomes de Charles Morhange — conhecido como Alkan —, de Georges Bizet e de Gabriel Fauré, autores, respectivamente, de *O Festim de Esopo,* as *Variações Cromáticas* e *Tema e Variações,* todas para piano só. Mais relevante é o belga César Franck, original sintetizador das influências díspares de Bach, Beethoven e Liszt, cujas *Variações Sinfônicas,* para piano e orquestra (1885), constituem um feliz exemplo de fusão do concerto clássico com a variação contínua lisztiana.

Na Inglaterra, são dignas de menção as *Variações Enigma* (1899), de Edward Elgar, bela página em que cada uma das treze variações representa um amigo ou parente do autor.

O século XX

Se já nos finais do século XIX a concepção da variação era cada vez mais livre, esta tendência acentuou-se no decurso do XX. Mas não se deve interpretar negativamente a grande diversidade de abordagens a que se submeteu este gênero, porque seu efeito é uma contínua revitalização do mesmo. Além disso, a variação como princípio musical continua presente no trabalho de todo o compositor. Portanto, e embora autores como Debussy se hajam vangloriado de não ter escrito variações, esta forma foi cultivada e continua a sê-lo. Em especial, as variações sobre um *ostinato,* uma passacalha e uma chacona revelaram-se um dos recursos mais usados em todo o tipo de combinações instrumentais. Assim, Ernest Křenek escreveu uma *Tocata e Chacona* para piano só; Max Reger, a sua *Passacalha em Ré e Mi,* para órgão; e Bartók escolheu uma chacona como esplêndido remate da *Suíte para Violino Solo* (1944). Dentro da produção de câ-

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: uma página da partitura original das Variações Sinfônicas *do compositor belga César Franck. A mestria técnica e a procura de uma profunda expressividade fizeram deste artista uma das figuras mais influentes da música do século XIX. Suas* Variações *representam uma tentativa genial de combinar as formas clássicas com as inovações pós-românticas.*

mara, encontramos as passacalhas do Trio de Ravel, dos Quartetos de cordas n.º 2 e n.º 3, de Ernst Bloch, dos Quartetos de cordas n.º 2 e n.º 6, de Chostakovitch, e do Quarteto n.º 3, de Britten. O Quarteto n.º 2 deste autor termina com uma chacona, em homenagem a Purcell, formada por vinte e uma variações.

No repertório orquestral, figuram a *Passacalha* juvenil de Anton Webern; a dos Concertos de violino op. 15, de Britten, e op. 99, de Chostakovitch; a da 2.ª Sinfonia, de William Walton, a da 5.ª, de Ralph Vaughan Williams, e as da 8.ª, de Havergal Brian e da de Chostakovitch.

No campo vocal ou operático, os exemplos vão desde a passacalha para soprano e piano que Paul Hindemith incluiu no seu ciclo de *lieder A Vida de Maria* até às óperas *Peter Grimes,* de Britten, ou *Wozzeck,* de Alban Berg. Com o título concreto de «Variações» encontramos também uma grande diversidade de exemplos. Para piano só, podem citar-se as *Variações sobre Um Tema de Chopin,* op. 22, e *de Corelli,* op. 43, devidas a Rachmaninof; também as que Max Reger compôs sobre temas de Bach, Telemann ou Mozart ou as do compositor e chefe de orquestra Igor Markévitch sobre o célebre *Ferreiro Harmonioso,* de Händel. São de 1903 as *Variations, interlude et final sur um thème de Rameau,* devidas a Paul Dukas. Witold Lutosławsky utilizou de novo o célebre *Capricho* n.º 24, de Paganini, como ponto de partida de uma obra para dois pianos. Mencionemos, finalmente, as *Variações Clássicas,* op. 72, de Turina; as que Mompou escreveu sobre um tema de Chopin e as *Variações e Fuga sobre* Um *Coral de Alban Berg,* de Josep Soler (1935).

Vários concertos de piano e orquestra adotaram esta forma: foi o caso das *Variações sobre Uma Canção Infantil,* de Ernö Dohnányi, a *Rapsódia sobre Um Tema de Paganini* — sempre o *Capricho* n.º 24 —, de Rachmaninof, e *Os Quatro Temperamentos,* de Hindemith; seu Concerto de violeta termina com variações sobre uma canção alemã antiga, *Der Schwanendreher.* Os Concertos n.º 2 de violino e n.º 3 de piano, devidos a Bartók e a Prokofief, estruturam o andamento central sob esta forma.

Também encontramos variações nos finais da 6.ª Sinfonia, de Carl Nielsen, na 2.ª de Prokofief e também na 2.ª de Szymanowsky. Um amplíssimo grupo de autores cultiva a variação sobre um tema próprio ou alheio escrevendo para grande orquestra. Assim, por exemplo, entre os ingleses, Havergal Brian, com as *Variações Burlescas sobre Um Tema Original* ou as *Variações Fantásticas sobre Uma Rima Antiga;* Ralph Vaughan Williams, na sua *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis;* William Walton, sobre um tema de Hindemith; e Benjamin Britten, sobre temas de Frank Bridge e Purcell (estas últimas são também conhecidas como *Guia de Orquestra para Jovens*). Na Alemanha, sobressaem os nomes de Max Reger, com seus notáveis trabalhos sobre temas

O conjunto de violino, violoncelo e piano que domina esta cálida cena familiar foi empregado por Ravel no seu Trio de 1914. Ao eclodir a guerra, o músico alistou-se no exército, mas não foi aceite, devido à sua fragilidade física. Profundamente afetado, Ravel refugiou-se numa melancólica solidão.

Archiv für Kunst und Geschichte

Museu Têxtil, Lyon/Arquivo Salvat

O belo pavão-real da figura da esquerda faz parte de um tecido de seda leonesa que pertenceu à imperatriz da Rússia Catarina, a Grande. *A aura elegante e aristocrática que rodeia a ave desta imagem afasta-se muito da visão popular e folclórica adotada por Kodály em suas* Variações sobre «O Pavão-Real», *obra composta em 1938 sobre uma canção tradicional húngara.*

de Mozart e Hiller; Franz Schmidt, autor de *Variações sobre Uma Canção de Hussardos* e *Variações sobre Um Tema de Beethoven;* Paul Hindemith, com seu magnífico *Concerto Filarmônico,* dedicado, em 1932, a Furtwängler no seu 50.º aniversário. Boris Blacher escreveu, em 1948, a última palavra — até ao momento — sobre o *Capricho* n.º 24, de Paganini, numa obra de fino humor e grande domínio técnico.

Na Hungria, distinguiu-se, juntamente com Bartók e Dohnányi, Zoltán Kodály, nas suas *Variações sobre «O Pavão Real»,* uma canção popular. Na Itália, diversas produções de Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi, Luigi Nono, Luigi Dallapiccola e Francesco Malipiero. No continente americano devem referir-se os nomes de Aaron Copland, Elliot Carter, Samuel Barber, Milton Babbit e John Cage. Em 1975, Frederic Rzewsky tomou a conhecida canção popular chilena de Ortega e Quilapayún *O Povo Unido jamais Será Vencido* como ponto de partida para uma obra de piano só, com trinta e cinco variações. Terminemos com a menção do argentino Ginastera e suas *Variações Concertantes,* que datam de 1953.

Merecem um capítulo à parte as três figuras ilustres da Escola de Viena: Arnold Schönberg, Alban Berg e Anton Webern. Na produção de todos eles podem encontrar-se obras em forma de variação, a qual está ligada ao método dodecafônico que Schönberg referiu pela primeira vez em 1921 e que definiu posteriormente assim, numa conferência pronunciada na Universidade da Califórnia em 1941: «Este método consiste, principalmente, no emprego exclusivo e constante de uma série de doze sons diferentes [...], na qual estão compreendidos todos os correspondentes à escala cromática, embora em diferente disposição.» A série pode apresentar-se invertida (os intervalos ascendentes passam a ser descendentes, e vice-versa), retrogradada (lida do fim para o princípio) ou as duas coisas ao mesmo tempo. Portanto, na base do sistema dodecafônico está latente o princípio da variação. Assim, não pode surpreender que, entre as peças escritas segundo o novo método, figurem umas *Variações para Orquestra* que constam de introdução, tema, nove variações e final. Estreadas em Berlim por Furtwängler, a 2 de Dezembro de 1928, consagrou de forma definitiva um sistema que o autor julgava — com bastante otimismo — que «garantiria a supremacia da música alemã durante outros cem anos.» Embora isso não se tenha verificado, o método teve uma enorme transcendência em geral e sobre a forma variação em particular. Assim, Webern, depois da *Passacalha* op. 1, escreveu outras variações no segundo andamento da sua Sinfonia op. 21 (1928), que se estrutura como uma tema, sete episódios e coda, em linguagem dodecafônica. Ainda mais perfeitas e complexas são suas *Variações para Orquestra,* op. 30 (1940), nas quais o próprio tema está em si mesmo variado.

Curiosamente, o fecundo Stravinsky não foi um cultor assíduo da variação: podem encontrar-se alguns exemplos isolados no segundo andamento do *Octeto* (1922), no *Jogo de Cartas* (1936) e nas *Danças Concertantes* (1941). *As Variações In Memoriam Aldous Huxley* (1963) patenteiam uma forte dívida para com a linguagem serial.

Citemos, para terminar, um compositor espanhol, Roberto Gerhard, discípulo e amigo de Schönberg, cujas técnicas seriais utilizou no Concerto de violino (1943) e no Concerto de orquestra (1965), em que o tema que percorre a obra a modo de rondó é objeto de variações na seção central.

Se bem que hoje ainda se careça de perspectivas para julgar a produção musical da segunda metade do século XX, é claro que gênero e forma variação, com quase seis séculos de história, continuam sendo a base da atividade criadora. ■

Capítulo 2
O cânone e a fuga

Considerado como meio de expressão literária, o verso é, segundo parece, mais antigo do que a prosa. Do mesmo modo, o contraponto, que atualmente o aprendiz de compositor só aborda no âmbito dos estudos superiores, é mais antigo do que a simples melodia harmonizada.

Escrita contrapontística e escrita harmônica

Contraponto é uma palavra que procede da expressão latina *punctum contra punctum,* que significa literalmente «nota contra nota». Ao sobreporem uma a outra duas partes de um canto, ou seja, duas vozes, os primeiros polifonistas não suspeitaram de que acabavam de dar vida a uma célula da qual nasceria um complexo organismo cuja evolução iria prosseguir durante séculos. A polifonia existia, certamente, de forma espontânea, em numerosas etnias. O que a gesta medieval teve de novo foi um desejo de estruturação que, graças à contribuição da escrita musical, apareceria a partir dos séculos XIII-XIV como a maior preocupação dos compositores. A escrita — notação exata da altura e dos valores — tendeu, assim, a transformar o conceito que se tinha da criação musical; com isso, o simples trecho facilmente memorizável foi substituído pelo objecto musical complexo e acabado. Além disso, a escrita permitiu também uma reflexão sobre a linguagem, uma reconsideração dos elementos com que o compositor trabalhava, uma avaliação do fim que seu pensamento perseguia. Em contraposição à lentidão das tradições orais, a escrita constituiu um fermento de evolução rápida.

No finais da Idade Média, a escrita contrapontística governava a polifonia ocidental. O Renascimento começou substituindo a pluralidade dos modos eclesiásticos por dois modos principais, o maior e o menor clássicos. Conservou-se o contraponto, com sua independência das linhas melódicas associadas, o qual adquiriu até um maior grau de refinamento, mas começou a tomar-se consciência de que estas vozes, por mais lineares que fossem, criavam conjuntos verticais, os quais se organizavam para formar acordes. A harmonia abriu, pois, seu caminho através do contraponto.

No século XVI assistiu-se ao desenvolvimento de um estilo homofônico (uma mesma sílaba é cantada em uníssono por todas as vozes do coro), em que a simultaneidade prevalece sobre a linearidade. Algumas canções de Janequin — *Ce mois de mai* («Este Mês de Maio») — escritas no tempo de Francisco I de França deixam pressentir as laudes e *frottole* italianas. Nos finais do século, a cena estava preparada para a chegada dos primeiros grandes harmonistas: Gesualdo e Monteverdi, que substituíram a «vertigem polifônica», própria das filigranas labirínticas do contraponto, por um «êxtase harmônico», nascido da suavidade dos acordes e da delícia que seus encadeamentos proporcionam. No entanto, esta tendência, anunciadora de uma música futura, não foi a que predominou. Para nós, o Renascimento continua sendo a grande era do contraponto. A polifonia dos séculos XV e XVI evoca a imagem de um estilo bem definido, produto do uso generalizado da escrita contrapontística imitativa.

A imitação

O termo *imitação* não deve dar lugar a mal-entendidos. Não se trata aqui, de modo algum, dessa «música imitativa» a que se dedica Clément Janequin (1485-1558), quando, não sem certo espírito *naïf,* se dedica a reproduzir o canto dos pássaros, numa canção assim intitulada, ou o tumulto da batalha de Maignan, em *A Guerra.* A imitação é aqui uma maneira de escrever e uma razão de ser. Uma maneira de escrever a polifonia vocal, pela qual um motivo melódico proposto por uma voz é seguidamente assumido — imitado — por outra; e uma razão de ser aos olhos do compositor da época, preocupado em satisfazer plenamente esta circulação incessante do motivo no campo polifônico.

À imagem da obra divina, a obra musical requer uma unidade de concepção que se deve expressar tanto na linguagem como na substância própria de cada peça. As regras de-

As tapeçarias do Renascimento refletem, na riqueza de suas belas ornamentações, os aspectos mais variados da vida social e artística nos ambientes da aristocracia da época. Embaixo: pormenor de uma tapeçaria flamenga do século XV que descreve um elegante serão musical e que tem por título A Música.

Arquivo Salvat

terminam os limites da liberdade que o compositor se pode conceder no terreno da linguagem. Quanto à substância, suas componentes são determinadas pela seleções que presidem à elaboração da obra. No moteto e na missa, os polifonistas do Renascimento fazem da imitação o fundamento da sintaxe musical. O mecanismo pode resumir-se assim: um trecho do texto a ser musicado aparece associado a um motivo melódico, que se confia a uma voz do coro e dá lugar a uma entrada dessa voz. Sem esperar que o trecho acabe de ser enunciado, entra uma segunda voz, que imita a primeira; depois uma terceira, havendo tantas entradas sucessivas quantas as vozes participantes. As vozes entram em *stretto,* isto é, segundo um processo de imbricação.

Palestrina: motete «Coenantibus illis»

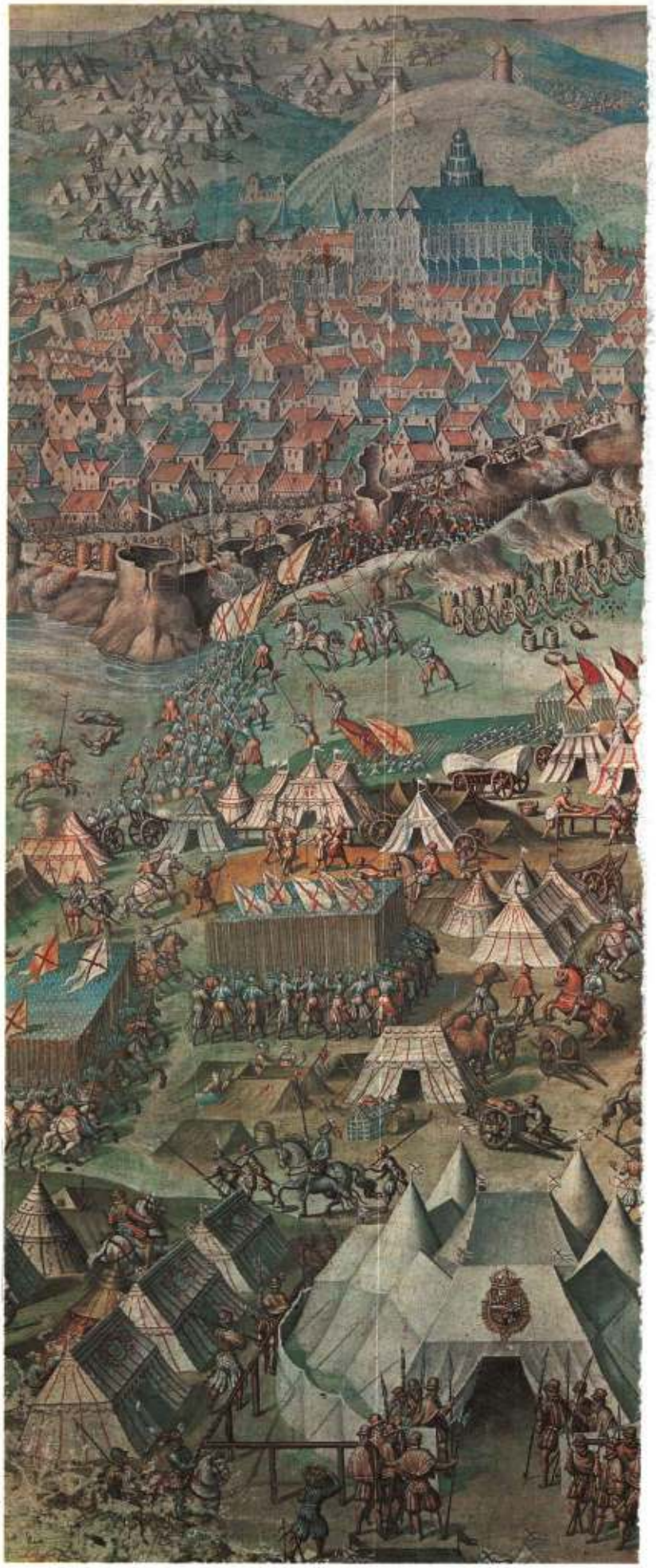
Dado que cada nova voz imita a precedente, enquanto esta, mais alta ou mais baixa, continua seu próprio enunciado do texto, produz-se uma densidade de acontecimentos musicais que pode levar à confusão. Pelo menos, é isto o que julgavam os cardeais Borromeo e Vitelli, em 1564, quando, ao aplicarem as decisões do Concílio de Trento, declaravam que o estilo imitativo não devia impedir de ouvir as palavras e as «entender», como dizia o efêmero papa Marcelo, a cuja memória Palestrina dedicou uma das suas célebres missas, Assim, este estilo, que se desenvolvera dentro da Igreja, via-se criticado no seu princípio pela própria instituição que pretendera servir.

Mas, independentemente da sua função social e até litúrgica, o contraponto tinha nas imitações uma justificação musical: era uma maneira de pensar a música. Por isso, chegou a ultrapassar o âmbito da música religiosa para passar a alimentar o amplo campo da canção polifônica e do madrigal, formas vocais então muito vivas, e introduziu-se também na música instrumental: o alaúde, o cravo, o órgão.

Falou-se de uma exigência de unidade na arte européia. E, embora tivesse predominado a unidade de estilo, a esta juntou-se a unidade de concepção arquitetônica, cuja necessidade é também considerável. Todavia, conscientes de que uma submissão excessiva ao princípio da unidade formal conduziria à repetição, por conseguinte à monotonia e ao empobrecimento, os compositores do século XVI manifestaram uma tendência, paradoxal mas útil, para a diversidade. Perceberam claramente que uma obra musical devia oscilar permanentemente entre dois pólos — unidade e diversidade —, sofrendo a atração de ambos mas mantendo um sutil equilíbrio.

O cânone

Se se levar o princípio da imitação a seu ponto máximo, obtém-se outro tipo de organização contrapontística: o *câ-*



Mosteiro Real do Escorial/Arquivo Salvat

ATHANASII KIRCHERI
FVLDENSIS
SOC IESV PRESBYTERI.
MVSVRGIA
VNIVERSALIS
SIVE
ARS MAGNA
CONSONI ET DISSONI.
Tomus II.

Simion/Ricciarini

Os grandes compositores do Renascimento fizeram do princípio da imitação uma técnica polifônica, e também um método de reprodução sonora dos variados rumores da Natureza, da algazarra das festas e do tumulto das batalhas. A capa que acima se reproduz sugere uma obra imitativa do canto dos pássaros; por seu lado, a cena da esquerda corresponde à Batalha de Saint-Quentin, que se travou em 1557, e evoca os sons próprios de um combate.

Sob esta legenda: partitura de um cânone a três vozes pertencentes ao século XVIII. A iluminura que se reproduz à direita corresponde às Cantigas de Santa Maria, *de Afonso X de Castela, e sugere visualmente o processo ou técnica da imitação.*

CXXV.
CANON à IIII.
GRE-GOIRE eſt mort:
Il a grand tort,
Dans ſon ca-veau,
Sur ſon ton-neau,
Il a pris fin,
A-vant ſon vin.

Arquivo Salvat

none, que difere da imitação na medida em que procede de uma identidade perfeita entre o que canta a voz que precede, chamada *antecedente,* e a que imita, chamada *conseqüente.* A imitação canônica resulta de uma regra — de um cânone — absolutamente rigorosa. O antecedente deve ser suficientemente longo para que a entrada do conseqüente se verifique antes daquele ser completamente enunciado: deve haver sobreposição. A imitação, como categoria geral, pode ser mais ou menos regular; o cânone, pelo contrário, deve ser estrito. As alterações de passagem são suscetíveis de interpretação, mas uma terceira deve corresponder a uma terceira e uma quarta a outra quarta, etc.

Paradoxalmente, o cânone é, com toda a probabilidade, mais antigo do que a imitação contrapontística. Existia já, disso não há dúvida, na música popular da baixa Idade Média, em canções simples como *Maudit sois tu, Carillonneur* e outras, que perduraram através dos séculos. O cânone é uma simples e antiga aproximação da «vertigem polifônica». Cada um canta o mesmo que o vizinho, mas esta identidade encobre uma diferença, já que, dadas as sucessivas entradas, pode produzir-se uma melodia única num andamento diferente. A canção inglesa *Sumer is icumen in,* inspirada no canto do cuco, e que implica um duplo cânone, data aproximadamente de finais do século XIII. A denominação medieval de *rondellus* (que gira à volta), que se aplicava a certo tipo de cânones, reflete-se no francês *ronde,* no inglês *round,* no português *ronda* e no alemão *radel.* Os florentinos do século XIV deram a certas pequenas peças os nomes imaginários de *fuga* e de *caccia* (caça), que evocam a fuga da presa perante o caçador e que indicam a perseguição de uma voz por outra.

No âmbito austero da música eclesiástica, os mestres do contraponto exercitaram a difícil arte do cânone a várias vo-

Esta é de loor de ſta maria.
ſta maria tẽ

Biblioteca de Berlim/Arquivo Salvat

zes, ponto em que todos pretenderam ultrapassar os seus contemporâneos no plano da proeza técnica. Um dos compositores mais hábeis foi, nos alvores do Renascimento, Johannes Ockeghem, cujo *Deo gratias,* em cânone a trinta e seis vozes, chegou até nós.

Nos tempos que se seguiram, o cânone esteve prestes a desaparecer como gênero. À parte a *Arte da Fuga,* no século XVIII só dará lugar a charadas musicais (*Oferenda Musical,* de Johann Sebastian Bach) ou a divertimentos de circunstância, em que no entanto Haydn e Mozart se comprazerão. Todavia, como método de composição, o cânone continuou alimentando episodicamente a escrita de tendência polifônica. Nos corais para órgão, de Bach, desempenhou um papel unificador; Mozart, por seu turno, não desdenhou recorrer a ele. Após um eclipse no século XIX, a música do século XX devolveu momentaneamente a esta técnica o lugar relevante que teve entre os antigos polifonistas.

As diversas formas de cânone e de imitação

Os polifonistas elaboraram diferentes tipos de cânone. Alguns foram concebidos para se repetir indefinidamente; chamam-se, então, *cânones perpétuos* ou *abertos.* Outros, em contrapartida, implicam no fim uma ruptura da imitação: dizem-se então *cânones fechados.*

A forma mais comum do cânone é a que se baseia na imitação em uníssono ou à oitava, em que o conseqüente reproduz integralmente o antecedente (ver no quadro do lado o exemplo n.º 1). O conseqüente também pode entrar em qualquer outro intervalo, sendo os mais freqüentes os de quinta — é o caso do *stretto* «verdadeiro» de uma fuga — e os de terceira (exemplo n.º 2).

No cânone por movimento contrário, ou cânone invertido — chamado também, embora impropriamente, *transposição* —, o conseqüente difere do antecedente na medida em que qualquer intervalo ascendente é reproduzido por um intervalo descendente de igual natureza, e vice-versa (exemplo n.º 3).

No cânone retrógrado, forma mais abstrata, o conseqüente volta a tomar as notas do antecedente em ordem inversa, começando pela última e terminando na primeira (exemplo n.º 4). Ainda mais elaborado é o cânone retrógrado por movimento contrário, no qual se conjugam as duas formas precedentes.

O princípio do cânone aplica-se não só às alturas, mas também aos valores. Imagine-se um conseqüente em que todos os valores do antecedente estivessem reduzidos a metade; o conseqüente seria, então, duas vezes mais curto do que o antecedente (cânone por diminuição). Os polifonistas cultivaram sobretudo a forma simétrica, em que os valores do conseqüente são alongados: é o cânone por aumentação (exemplo n.º 5).

Um cânone pode implicar mais de duas vozes. Num dos cânones da *Oferenda Musical,* de Bach, a quatro vozes, cada um dos três conseqüentes toma, por sua vez, os dados do antecedente, enquanto este continua; a quarta voz entra com um atraso de vinte e um compassos em relação à primeira.

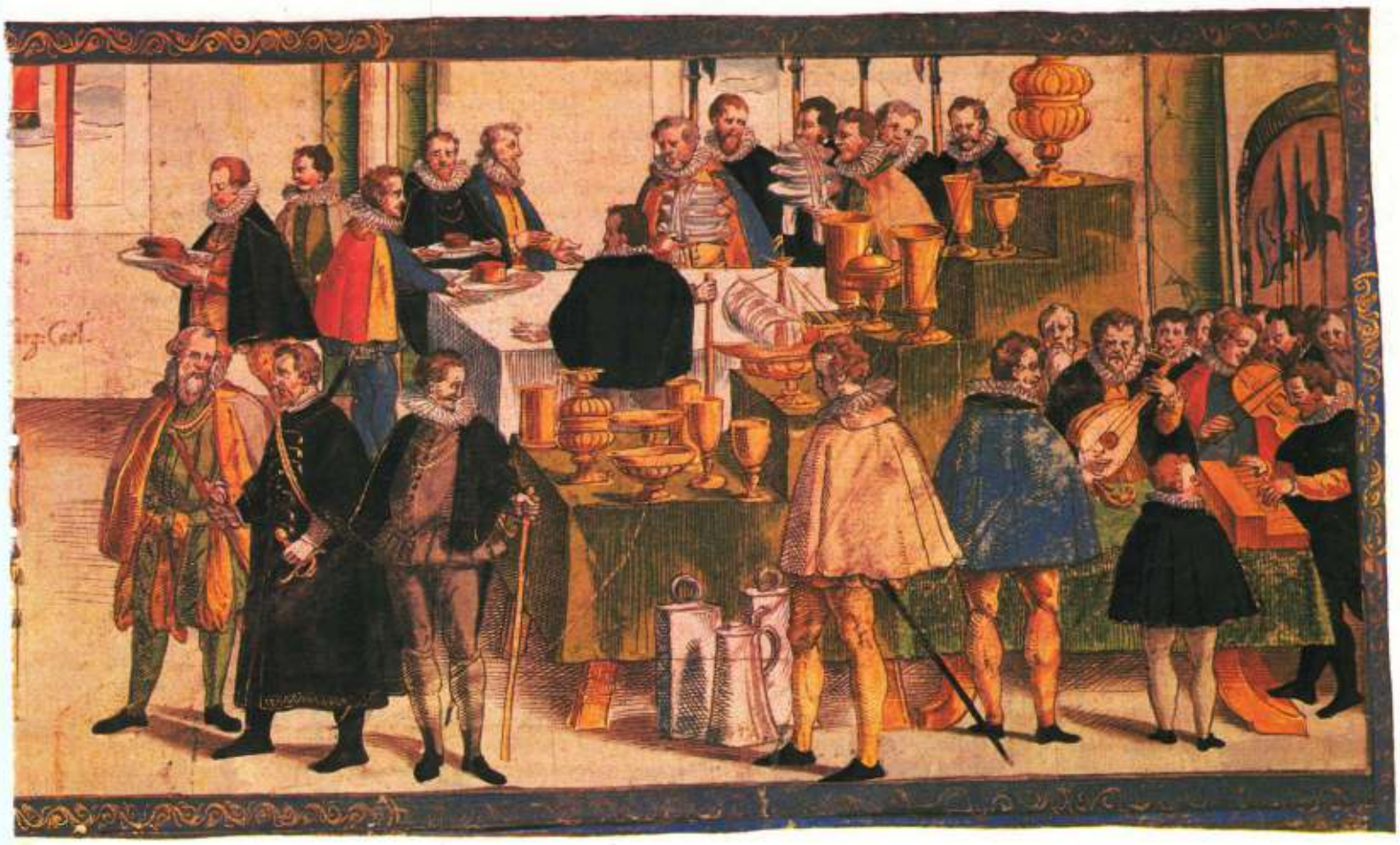
O cânone chama-se *múltiplo* quando se sobrepõem vários cânones, cada um construído sobre um antecedente diferente. Por último, chama-se *cânone enigmático* aquele de que o autor só dá a conhecer o antecedente, deixando ao leitor a tarefa de descobrir o lugar exato onde deverá entrar o conseqüente e o intervalo em que estará situado.

Quanto à imitação, intervém em geral num reduzido número de notas. Por vezes, o antecedente extingue-se antes de entrar o conseqüente; não há, então, necessariamente, sobreposição (exemplo n.º 6). Em princípio, a imitação foi concebida para favorecer a mudança de um desenho melódico e a sua circulação no espaço polifônico. É muito freqüente este processo dar lugar a estruturas simétricas, que se inscrevem numa progressão harmônica organizada: a marcha harmônica. Por vezes, a progressão simétrica tem a ver apenas com uma voz; trata-se, então, de auto-imitação (exemplo n.º 7).

O aparecimento da fuga: Johann Sebastian Bach

No século XVII, como os primeiros compositores de ópera se orientassem para um tipo de melodia acompanhada cuja flexibilidade se adaptava melhor à função dramática, os cravistas, e sobretudo os organistas, permanecem fiéis ao contraponto imitativo. Cultivaram, entre outras formas, o *ricercare,* que, com suas entradas em *stretto* e suas seções sucessivas imbricando-se umas nas outras, era uma adaptação instrumental do moteto polifônico. Enquanto se sedimentava o sistema tonal, que muito em breve dominaria toda a música européia, os *ricercari* de Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Froberger, etc., anunciavam as primeiras fugas dos polifo-

Cena de um banquete da corte austríaca no tempo do imperador Fernando II, com seus imprescindíveis músicos. À medida que o século XVII foi avançando, os compositores cortesãos foram adotando um modo progressivamente cantabile, *de tipo operático, que culminaria no estilo galante do século XVIII.*



Simion/Ricciarini

Georg Friedrich Händel é um dos mais ilustres autores de fugas de toda a história da música e um dos poucos compositores que resistem, neste campo, a uma comparação com Johann Sebastian Bach. O manuscrito que se reproduz à esquerda corresponde a uma fuga do autor de O Messias.

Apesar de seu vanguardismo inovador, A Condenação de Fausto, *de Berlioz, é uma obra solidamente enraizada nos princípios do classicismo. Suas passagens fugadas estão escritas com a afetação que predominou nessa forma depois de Händel. A ilustração da direita reproduz a capa autógrafa desta partitura.*

nistas alemães do Sul (Pachelbel) e do Norte (Buxtehude), precursores imediatos de Johann Sebastian Bach.

Disse-se que Bach é igual a fuga e fuga é igual a Bach. Johann Sebastian Bach consagrou uma parte tão considerável de sua obra à fuga, enriqueceu-a de tal maneira e levou-a a um tal ponto de perfeição que, por vezes, se teve a tentação de o identificar com esta forma. Com efeito, Bach foi pródigo em fugas não só na música de órgão, mas também nas missas, cantatas, paixões, música de tecla e até nas sonatas de violino solo, mas não devem esquecer-se suas outras contribuições: corais, variações, baixos contínuos, etc. Quanto à segunda parte da equação (fuga é igual a Bach), embora represente uma injustiça para com seus contemporâneos (de Buxtehude a Händel) e seus herdeiros (Mozart, Beethoven), expressa, no entanto, uma certa verdade. Na execução da fuga, Bach superou todos seus antecessores. Quanto a seus sucessores, se Beethoven soube reconsiderar a fuga, também é verdade que nem Mozart nem ele pensaram na fuga a não ser excepcionalmente. Para Bach, em compensação, era o pão de cada dia.

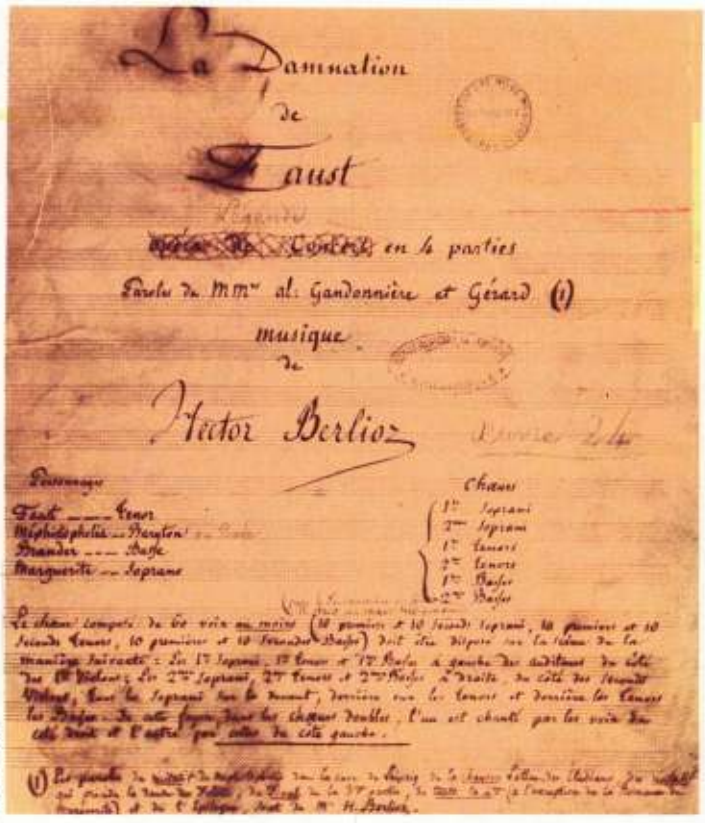
Definição de fuga

A *fuga* é uma composição polifônica a duas ou mais vozes, de estilo contrapontístico, que se baseia no uso da imitação e na preponderância de um tema gerador, breve mas característico, chamado *sujeito.* Este sujeito, quase sempre único, é integralmente enunciado no começo da exposição, antes da entrada da resposta. Circula, logo em seguida, no espaço polifônico, de uma voz para outra, e no espaço tonal, de uma tonalidade para outra, dando como assente que a unidade tonal (o tom principal imposto desde a exposição) deverá ser, em todo o caso, respeitado. Geralmente instrumental, a fuga expressou-se muitas vezes através de conjuntos vocais, devido aos seus longínquos antepassados polifônicos.

O estilo «fugado» baseia-se no princípio da identidade das vozes. O termo «identidade» deve ser tomado nas suas duas acepções. Por um lado na textura de uma fuga cada uma das vozes conserva sua identidade: tem sua tessitura, move-se num espaço que lhe é próprio, e, salvo cruzamento, tem seu lugar numa ordem vertical (o contralto, por exemplo, entre o tenor e o soprano); mas, por outro lado, identifica-se de cada vez com as restantes, no sentido de que produz figuras melódicas semelhantes, animadas por ritmos análogos. Não é fácil avaliar plenamente o valor musical de uma fuga. Só alguns músicos e um pequeno número de entendidos são capazes de o fazer. Foi privilégio de Johann Sebastian Bach ter sabido elaborar em suas figuras as arquiteturas mais relevantes, sem que a pureza de escrita tivesse sido afetada.

A fuga de escola

No decurso do século XIX, a fuga, que todavia poucos compositores incluíam na sua obra (Brahms, Franck), sobreviveu através do ensino acadêmico. Considerava-se que a prática da fuga era, para o aprendiz de compositor, um frutuoso exercício. Em *A Condenação de Fausto,* Berlioz sublinhou o aspecto cerimonial e pomposo que a fuga adquirira, depois de Händel, na música de igreja; por seu lado, Schubert, no mesmo ano em que escreveu as suas últimas obras-primas, dedicou-se modestamente ao estudo da fuga, que negligenciara nos anos de juventude. O ensino acadêmico da fuga teve como conseqüência a cristalização de um modelo, a fuga de escola. Trata-se de um arquétipo formal, derivado certamente das fugas de Bach, mas que nunca teve existência real fora dos conservatórios. Em numerosos casos, a improvisação da fuga faz-se no órgão e constitui um exercício de alta escola, um jogo difícil destinado a manter vivas uma linguagem e uma técnica, abandonadas há já algum tempo. A fuga de escola, que se escreve a quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), procede de um plano imutável em três partes: exposição, desenvolvimento e estreto *(stretto).*


La Damnation de Faust

Contrôle en 4 parties

Paroles de MMrs al. Gandonnière et Gérard (1)

musique de

Hector Berlioz

Personnages

Faust — Ténor
Méphistophélès — Baryton
Brander — Basse
Marguerite — Soprano

Chœurs

1re Sopranos
2me Sopranos
1er Ténors
2e Ténors
1er Basses
2e Basses

Roger Viollet

A exposição compreende: 1) o enunciado do sujeito; 2) a entrada, numa voz diferente, da resposta; 3) novamente o sujeito, que desta vez entra numa terceira voz; 4) a entrada da resposta na quarta voz. A resposta é o sujeito transposto para o tom da dominante. Esta transposição, ao modificar a relação dos intervalos — dominante-tônica (quarta) e menor que tônica-dominante (quinta)—, torna necessárias algumas modificações melódicas, ou mutações, que só alteram muito levemente a fisionomia do sujeito. A partir da segunda entrada, o sujeito e a resposta são acompanhados de um desenho contrapontístico chamado *contra-sujeito,* que desempenha o papel de satélite temático. Por vezes, a exposição é seguida de uma contra-exposição, formada por quatro novas entradas.

O desenvolvimento, ao contrário da exposição (na qual se impõem a tonalidade principal e a da dominante), realiza uma excursão tonal. Consiste numa série de modulações que permitem ouvir o sujeito em cada uma das quatro tonalidades vizinhas. Cada entrada do sujeito é separada por breves episódios em estilo de imitação, cujos elementos são, em princípio, retirados do sujeito ou do contra-sujeito. Em geral, o

No filme Fantasia, *Walt Disney utilizou jogos de cores para identificar fragmentos musicais. Na mesma linha, a composição fotográfica da imagem procura a visualização do desenvolvimento contrapontístico de uma fuga por contrastes cromáticos.*

Image Bank

desenvolvimento termina numa pedal de dominante que prepara o regresso ao tom inicial.

O estreto compõe-se de uma série de entradas em cânone do sujeito e da resposta, cada vez mais próximas entre si (apertadas). Estes cânones ou *stretti* estão geralmente desnaturados. Faz-se uso de todos os processos capazes de reforçar a intensidade polifônica da fuga: combinações diversas, aumento ou diminuição dos valores, movimentos contrários ou retrógrados, etc. Do ponto de vista tonal, o estreto quase não se afasta da tonalidade principal; mas nota-se amiúde uma inflexão para a subdominante, ao entrar a pedal de tônica final.

Johann Sebastian Bach, que desconhecia a fuga de escola, não compôs, evidentemente, nenhuma peça que levasse em conta esse modelo. Se existem certas semelhanças estruturais entre uma ou outra composição de *O Cravo bem Temperado* (por exemplo, a fuga n.º 16 do primeiro caderno) e a fuga de escola, elas são fortuitas. A fuga de Bach é uma fuga livre: renova-se em cada peça. Em algumas, o contra-sujeito (facultativo em Bach) só aparece após a exposição; em outras, o estreto confunde-se com o desenvolvimento. Bach não pára de diversificar e de suavizar uma forma que, submetida a uma organização excessivamente rígida, tende a esclerosar-se. Para ele, nenhuma fuga deve parecer-se com outra.

Os diferentes tipos de fuga

Embora a fuga simples, de um único sujeito, seja, apesar de tudo, a mais freqüente, as buscas dos compositores geraram, no século XVIII, diversas variedades formais.

A fuga dupla tem dois sujeitos. Após a exposição e o primeiro desenvolvimento aparece o segundo sujeito, que dá lugar a outra exposição e a outro desenvolvimento; em seguida, os dois sujeitos combinam-se. A fuga tripla, de três sujeitos, implica três exposições e outros tantos desenvolvimentos, após o que os sujeitos se combinam de dois em dois e finalmente se sobrepõem.

Na fuga-estreto, que recorda o *ricercare,* a resposta entra antes do sujeito terminar. Na fuga *revescio,* chamada também *contrafuga,* a resposta não é senão o sujeito tomado por movimento contrário. Na fuga em movimento retrógrado, mais científica, o sujeito e toda a peça podem ser lidos começando pelo final. Na fuga em espelho, a inversão que se lê num espelho produz (mudando apenas as claves e as alterações) uma segunda fuga, irmã gêmea invertida da primeira (a que se pôde ler sem se recorrer a este artifício). Estes últi-

Lauros/Giraudon

O Romantismo, com sua inclinação para a emotividade desencadeada e o definido predomínio da melodia, provocou o declínio das composições fugadas. O belíssimo quadro que se reproduz à esquerda, e do qual emana um encanto romântico algo decadente, é do pintor J. M. Avy e intitula-se O Baile Branco.

mos tipos de fuga recolhem, com toda a evidência, não só a herança do *ricercare*, nascido também do moteto, mas também a dos trabalhos de antigos polifonistas cujo gosto medieval pela retórica se expressou nas sutis formas do cânone.

Uma *fugueta* é uma fuga breve, pouco desenvolvida. Chama-se *fugato* a uma seção fugada — quase sempre uma exposição seguida ou não de um episódio — incluída numa obra não fugada.

Declínio da fuga

A principal razão do declínio da fuga reside na mudança de espírito e de natureza da música ocidental. Recordemos que o pensamento contrapontístico experimentou um eclipse no século XIX e que um compositor como Debussy, em nome da «alquimia sonora» que preconizava, zombou dos «arquitetos infantis» (os fazedores de fugas e *fugatos*). Reconsiderado por algum tempo e depois abandonado pelos músicos seriais, o estilo fugado conheceu um efêmero renascimento com o neoclassicismo surgido no período entre as duas guerras. Apesar disso, o prestígio da fuga manteve-se; cerca de 1920, um grande romancista, James Joyce, traçou o plano do capítulo das sereias do seu *Ulisses* baseando-se no plano de uma fuga. □

Obras representativas

Capítulo 3

Alguns cânones e fugas mais representativos

Cânone a três, de Johann Pachelbel

Johann Pachelbel (1653-1706), um dos mais célebres organistas do Sul da Alemanha, foi também um notável compositor, sucessor imediato dos polifonistas que, no século XVII, assumiram a transição do contraponto modal para o contraponto tonal. Conhecem-se melhor suas obras para tecla (foi um dos especialistas da fuga) do que sua música de câmara, com exceção do célebre *Cânone e Giga* em ré maior, popularizado por numerosas gravações.

O Cânone, a três vozes e baixo contínuo, está construído sobre um baixo *ostinato* (quer dizer, repetitivo: ouve-se o desenho vinte e oito vezes consecutivas) de dois compassos que representam oito acordes:

ré	*lá*	*si*	*fá*	*sol*	*ré*	*sol*	*lá*
I	*V*	*VI*	*III*	*IV*	*I*	*IV*	*V*
			I				

Há que referir que a quarta semínima (fá sustenido), que nas três primeiras vezes sustenta um acorde de terceiro grau, apresenta-se correntemente em seguida como transposição de primeiro grau.

Quanto às três vozes (violinos I, II e III) de que se compõe o cânone propriamente dito, são de todos os pontos de vista idênticas, com exceção dos últimos compassos (coda), concebidos de forma que permitam o «fecho» do cânone. Uma única partitura é, portanto, suficiente para a execução das três vozes. Basta dividir a parte do violino, que consta de cinqüenta e sete compassos, em troços de dois compassos — ou seja, da mesma extensão do desenho do baixo *ostinato* —, e atribuir a cada um deles uma letra do alfabeto (*A* = compassos 1 e 2; *B* = compassos 3 e 4, etc.). O violino primeiro, que interpreta o antecedente, entra na letra *B* (após dois compassos de baixo contínuo destinados a impor a tonalidade de ré maior) e, ao chegar à letra *Z* (compassos 51 e 52), prossegue com uma coda de cinco compassos que permite que os restantes violinos, que entraram depois, se reúnam a ele. O violino segundo, que interpreta o primeiro conseqüente, entra igualmente na letra *B*, mas depois de ter esperado dois compassos: sua coda tem apenas três compassos (55-57). Quanto ao violino terceiro, a que está confiado o segundo conseqüente, entra em *B* depois de quatro compassos de silêncio e reúne-se aos outros no acorde final (57).

	2 comp.	2 c.	2 c.	2 c.	2 c.	
vl. I	A	B	C	D	E	etc.
vl. II		A	B	C	D	etc.
vl. III			A	B	C	etc.

Este cânone de Pachelbel, pelo fato de estar construído sobre uma base de caráter repetitivo, dá a impressão de estatismo, ao contrário do que acontece com os cânones de *A Arte da Fuga*, aos quais Bach impôs a obrigação de modular (na medida em que isso é possível, porque a própria estrutura do cânone torna arriscada qualquer modulação). Pachelbel não tentou produzir uma melodia muito original; não jogou com a densidade da polifonia nem com a tensão das relações harmônicas, mas procurou diversificar esta peça variando a sua textura rítmica. Aos valores extensos (semínimas) do começo seguem-se valores semibreves (colcheias), depois breves (semicolcheias) e, finalmente, muito breves (fusas); as diferenças próprias do sistema do cânone fazem que estes valores se confrontem de diversas maneiras. A melodia modifica seu padrão rítmico de duas em duas letras; assim, aos valores breves de F-G sucedem os valores extensos e semi-extensos de H-I, seguidos, por sua vez, em J-K, de valores muito breves. Estas mudanças binárias produzem sobreposições variadas.

Fuga n.° 1 de «O Cravo bem Temperado», de Johann Sebastian Bach

A fuga em dó maior do primeiro caderno de *O Cravo bem*

Simion/Ricciarini

Em cima: vista da cidade de Nuremberga, no século XVIII. Nessa época, a cidade foi sede de um movimento musical de grande pujança, que teve como máxima figura o organista e compositor Johann Pachelbel.

Embaixo: retrato de J.S. Bach. As obras fugadas do mestre são uma suprema manifestação desta difícil técnica e converteram-se em arquétipos de constante referência para todos os músicos posteriores.

Luisa Ricciarini

Temperado, de Bach, é sobejamente conhecida dos pianistas que aprofundaram o estudo das dificuldades suscitadas pela escrita contrapontística e seu corolário, a independência das «vozes». Ao compor uma fuga para órgão ou para cravo, Bach mostrou-se herdeiro de uma tradição muito antiga da polifonia vocal, na qual a cada voz — soprano, contralto, tenor ou baixo — era conferida uma melodia diferente. O fato de, para designar cada parte de um contraponto destinado ao teclado, se ter conservado o termo genérico de *voz* — chega-se inclusive a denominar uma parte como *tenor,* outra como *contralto* — significa que a polifonia instrumental é essencialmente o mesmo que a polifonia vocal. A identidade de cada uma das vozes do conjunto é sublinhada facilmente quando se trata de um cantor, mas num cânone tão simples como *Frère Jacques* vê-se, no entanto, com freqüência, as crianças taparem os ouvidos a fim de não se deixarem influenciar pelas outras vozes. Todavia, na música para instrumentos de tecla, em que as duas mãos do instrumentista têm de assumir o desenvolvimento de uma polifonia a várias vozes, isto levanta problemas de fraseado que só os pianistas, organistas e cravistas experimentados sabem certamente resolver.

É sabido que as fugas de *O Cravo bem Temperado* estão escritas a duas, três, quatro e até cinco vozes, e que em cada peça entra um número determinado de vozes que o autor, por um desejo de rigor, nunca excede (tal como nunca põe em causa o princípio da igualdade das vozes). Isto quer dizer que Bach concede tanta importância ao desenvolvimento de cada parte melódica como à continuidade harmônica dos acordes formados pelos sons das diferentes vozes. Daí, a conveniência de fazer uma dupla leitura: vertical — para apreciar o sentido harmônico dos encadeamentos de acordes; e horizontal — a fim de descobrir o sentido melódico e as estruturas originadas pelos jogos de imitação a que as vozes se entregam.

Esta Fuga em dó maior está construída sobre um sujeito de duração média, uma vez que, em tempo semilento, abarca um compasso e meio:

A melodia deste sujeito é de caráter conjunto: as sete primeiras notas formam um arco (curva ascendente descendente), a que se sucedem três intervalos separados; finalmente, as cinco últimas notas descrevem um segundo arco, menos amplo do que o primeiro, e que, como este, acaba na nota mi. Os três sons mais importantes são o primeiro (a tônica), o quarto (a subdominante) e o décimo (a dominante); estes dois últimos, revalorizados pela sua situação privilegiada, beneficiam de um «acento» virtual.

No plano rítmico verificam-se duas séries de três colcheias, cada uma das quais serve de preparação para uma nota «acentuada» um tudo nada mais longa, que por sua vez é seguida por notas breves: duas fusas depois do fá, quatro semicolcheias depois do sol. Estes valores têm uma função que se verá seguidamente. Como é habitual em Bach, a incessante flutuação dos valores breves (colcheias e sobretudo semicolcheias) nutre a polifonia; mas esta aparece esmaltada, aqui e ali, por breves cintilações de fusas, enquanto as colcheias com ponto de aumentação dão amiúde lugar a dissonâncias seguidas de uma resolução. O sujeito alimenta por si só a polifonia ao longo dos vinte e sete compassos da peça. Uma vez que tem uma duração de um compasso e meio, se se repetisse do princípio ao fim poderia interpretar-se dezoito vezes; mas, devido ao jogo das sobreposições, assiste-se de fato a vinte e cinco entradas repartidas pelas quatro vozes.

Esta fuga divide-se tradicionalmente em três partes de duração notavelmente desigual. A exposição propriamente dita, ou seja, a entrada das quatro vozes (dois sujeitos e duas respostas) abarca seis compassos. Segue-se uma espécie de reexposição (um sujeito, três respostas, mais um sujeito no tom do segundo grau) e um princípio de desenvolvimento que compreende no total sete compassos. Ainda não se chegou a meio da peça quando começa o estreto, formado por quatorze compassos, com quatro de pedal para terminar.

O plano tonal tem a ver com a brevidade da peça: vinte e sete compassos não permitem excursões tonais muito amplas. A exposição está normalmente consagrada à região da tônica e à da dominante (sol maior). Estas duas tonalidades, sobretudo a segunda, encontram-se outra vez na reexposição. Os compassos 12 e 13 introduzem a tonalidade do relativo, mas uma cadência em lá menor põe logo termo a este minidesenvolvimento. É no estreto que se prossegue o trabalho de exploração tonal que deveria ter sido realizado pelo desenvolvimento. Os tons vizinhos serão aí tratados. Começa-se de novo (compasso 14) na alternância inicial dó maior-sol maior, antes de se bifurcar para o relativo da subdominante (ré menor), que precede um enunciado ambíguo do sujeito no relativo da dominante (mi menor). A tonalidade da subdominante (fá maior) é reservada aos dois últimos compassos; coincide com a pedal final, que anuncia a conclusão em dó maior.

Edimedia

Archiv für Kunst und Geschichte

Reprodução de um quadro de Berthe Morisot. Enquanto uma das meninas parece estudar atentamente uma partitura, sua companheira tem um olhar algo ausente. À esquerda: uma página de O Cravo bem Temperado. *Esta obra de Bach converteu-se em texto de estudo de uso quase obrigatório, em virtude dos seus elevados valores didático e musical.*

Os estretos muito numerosos oferecem diversas combinações, de que Bach soube tirar partido com sua habilidade do costume: estretos em cânone à oitava, à distância de dois ou três tempos; estretos em cânone, à distância de dois tempos; estretos à terceira, à distância de três tempos; auto-estretos à quinta do sujeito no soprano, simulando a entrada de uma quinta voz: estas são outras tantas situações que contribuem para renovar constantemente a textura polifônica. A sobreposição mais notável é o estreto verdadeiro — cânone integral da resposta por sobre o sujeito — que Bach introduz a partir da reexposição (compassos 7-8), entre o soprano e o tenor; três compassos depois, a esta combinação corresponde uma sobreposição simétrica, ao tom de lá dominante, entre o baixo e o contralto.

O jogo das imitações, que é a própria essência do estilo fugado, expressa-se aqui principalmente nestes diversos estretos. No entanto, não se devem esquecer as auto-imitações conseguidas dentro de uma mesma voz por prolongamento da coda do sujeito.

«Ricercare» a seis vozes da «Oferenda Musical», de Johann Sebastian Bach

Conhecem-se as circunstâncias que presidiram à gestação desta obra excepcional. Na primavera de 1747, Johann Sebastian Bach visitou seu filho Carl Philipp Emanuel, que estava ao serviço do rei da Prússia, Frederico II. Após sua chegada a Potsdam, o viajante recebeu um convite do monarca que lhe pedia que fosse sem demora ao palácio. Frederico II apresentou solenemente o grande músico: «Senhores, o velho Bach está entre nós.» Ante o maravilhado auditório, este entregou-se às suas improvisações ao cravo, nas quais não tinha rival. O rei, que se gabava de ser bom flautista e um compositor ocasional, propôs-lhe um tema da sua lavra. Bach fez dele o sujeito de uma fuga a três vozes, que criou no momento. Convidado a improvisar uma fuga a seis vozes, Bach declinou; fá-lo-ia no dia seguinte, mas sobre outro tema. Dois meses mais tarde, Bach, como bom cortesão, enviou a Frederico II um conjunto de peças, todas elas construídas sobre o «tema do rei». A dedicatória faz alusão às improvisações que seu real anfitrião aplaudira: «Por falta de suficiente preparação», escreveu, «a execução não foi a que um tema tão excelente reclamava.» Esta bela coleção, chamada *Oferenda Musical*, compreende uma série de cânones de diversos tipos (apresentados na sua maioria como enigmas), uma fuga em cânone, uma sonata em trio (com parte de flauta) e dois *ricercari*, o primeiro deles a três vozes e o segundo a seis.

A parte técnica da *Oferenda Musical* — obra didática — encontra-se sob o signo da pesquisa. Um acróstico informa-nos:

Regis
Iussu
Cantio
Et
Reliquia
Canonice
Arte
Resoluta

Arquivo Salvat

A imagem de cima mostra Frederico, o Grande, da Prússia, no regresso de manobras militares. O grande monarca procurou mudar o caráter militarista do seu Estado por meio de uma política de cunho liberal que atendeu de uma maneira muito especial ao desenvolvimento das artes. Sob sua égide, Berlim transformou-se num foco de irradiação cultural. Embaixo: uma rua da cidade nos alvores da sua grandeza.

Biblioteca do Escorial/Arquivo Salvat

Simion/Ricciarini

Com diferente significado desde o século XIV, designando a forma contrapontística do cânone ou certas obras instrumentais, na forma particular de ricercare, *a arte da fuga culminou no século XVIII, quando se introduziu noutros campos vocais e instrumentais, e Johann Sebastian Bach escreveu as mais belas fugas da história do gênero. Em cima: página da edição original de* A Arte da Fuga, *de Bach.*

quer dizer, o termo-chave: *ricercare*, pesquisar, procurar. Com um sentido lisonjeiro, não desprovido talvez de uma certa ironia, Bach construiu um cânone por aumento e comenta-o assim: *Nobilis crescentibus crescat fortuna regis* («Que a sorte do rei aumente com o aumento dos valores das notas»); e em outro lugar: *Ascendenteque modulatione ascendat gloria regis* («Que a glória do rei aumente com a modulação ascendente»). Para os últimos cânones, cuja solução não é indicada, uma nova frase convida o rei à pesquisa: *Quarendo invenietis* («Procurando, encontrareis»).

Muito se discutiu sobre se no *Ricercare* a seis vozes, obra-prima da *Oferenda Musical*, há ou não fuga. Se se negar a esta peça a denominação de fuga, deve conceder-se-lhe, pelo menos, que é muito parecida com ela, pelo estilo e a textura, bem como pela retórica tonal. A peça destina-se manifestamente a instrumentos, ainda que Bach não tenha julgado oportuno precisar nem a natureza — madeiras, cordas, metais — nem a identidade dos mesmos. De vastas dimensões (duzentos e cinco compassos), sua extensão ultrapassa a de qualquer outra peça fugada do século XVIII. É também a única fuga ou quase-fuga instrumental a seis vozes que Bach escreveu.

O tema real constitui o sujeito: é uma ampla melodia em mínimas e semínimas, de caráter cromático na parte central, mas onde também se encontram grandes intervalos: quarta, sexta e sétima. Este sujeito, de uma extensão de oito compassos, compreende vinte notas; na resposta há uma mutação entre a terceira e a quarta. A exposição, com a sucessão de seis entradas, abarca cinqüenta e seis compassos, sendo as duas últimas entradas precedidas de um breve episódio. Um contra-sujeito acompanha o sujeito e a resposta, da segunda à quinta entradas; mas dilui-se a partir da quinta, desaparece na sexta e já não volta a ser utilizado. No entanto, introduz valores breves estranhos ao sujeito, que ulteriormente darão movimento aos episódios. Estes propõem brilhantes combinações contrapontísticas, de concepção muito livre, e introduzem, igualmente, segundo as conveniências, as entradas sucessivas do sujeito e da resposta em diversas tonalidades vizinhas ou distantes (a mais «tensa» é a do compasso 145, em si bemol menor):

No final deste longo desenvolvimento, o regresso do sujeito ao baixo, no tom principal, dó menor, desemboca imediatamente na cadência harmônica final, uma dessas conclusões repentinas em que, por vezes, Johann Sebastian Bach se comprazia.

«A Arte da Fuga», de Johann Sebastian Bach

Cerca do fim da vida, Bach empreendeu uma obra singular e até única na história, mas que deixou inacabada. Em vez de escrever um desses tratados de fuga que proliferaram no século seguinte, e cuja abundância testemunha sua inutilidade, Bach quis mostrar, mediante uma obra musical, o conjunto de possibilidades que, em sua época, implicava uma polifonia baseada no contraponto imitativo e no cânone, e que uma forma — a fuga —, glorificara.

Este desígnio didático não dissimula, no entanto, um projeto intrinsecamente muito importante. Segundo parece, Bach acreditava numa arquitetura do universo cujo princípio seria de essência matemática; por conseguinte, pensava que as matemáticas deviam governar a expressão mais elevada e puramente arquitetônica da arte musical. *A Arte da Fuga* é o reflexo desta convicção. Certamente, a obra deve sua relevância à extraordinária habilidade do compositor; mas, acima de sua proeza técnica, descobre-se no seu projeto um desejo de abstração e até um segundo plano místico que é obrigatório tomar em consideração.

Os manuscritos de *A Arte da Fuga* foram maltratados (alguns deles chegaram a perder-se) e os sucessivos editores classificaram de diversas maneiras, por vezes incoerentes, as peças que nele se encontram, pelo que se revela quase impossível reconstruir o plano original daquela obra-prima.

Numerosos comentaristas aventuraram conjeturas mais ou menos plausíveis. Afirmou-se, por exemplo, que os quatro cânones que a coleção contém seriam, tanto aos olhos de Bach como aos de seus contemporâneos, fugas com o mesmo título que as restantes peças. Sustentou-se que as duas fugas *per due pianoforti* não seriam senão arranjos de concertos realizados por Bach a partir de outras peças da coleção. Sugeriu-se que a fuga «final» de três sujeitos, que ficou incompleta e que se considera, em geral, a peça mais importante do edifício, não passa de primeira de um grupo de quatro fugas particularmente complexas que Bach não teve tempo de escrever, ou que não pôde concluir por ter cegado. Sérios indícios permitem-nos pelo menos pensar que Bach concebera o projeto de uma fuga monumental, de quatro sujeitos, que seria a apoteose desta obra.

Afora as duas peças mencionadas mais acima para *due pianoforti, A Arte da Fuga* não tem qualquer indicação de atribuição instrumental; esta é uma das razões por que, desde o século XVIII, foi considerada como uma obra puramente didática. Um único sujeito em ré menor, simples e belo na sua austeridade, assegura toda a coleção:

Este sujeito, que de uma fuga para outra sofreu modificações de pormenor, é apresentado amiúde por meio de movimentos contrários (inversão); sobretudo nas contrafugas, em que a inversão do sujeito faz as vezes de resposta. Alguns pares de peças são fugas em espelho, gêmeas no sentido de que uma apresenta, nota por nota, a imagem invertida da outra. Por último, a extensa fuga inacabada de três sujeitos introduz na qualidade de terceiro sujeito um tema cujos quatro primeiros sons se escrevem, em notação alemão, *BACH*. É significativo que o mestre gravasse assim, de forma simbólica, sua assinatura na obra que expressa a quinta-essência de seu pensamento e de sua arte de escrever:

Archiv für Kunst und Geschichte

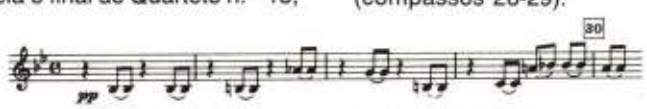
Quando Beethoven (à esquerda) terminou o Quarteto n.º 13, a Grande Fuga *final impôs-se-lhe como peça unitária, pelo que optou por separá-la do quarteto.*

«Grande Fuga», op. 133, de Beethoven

O título de *Grande Fuga,* pelo qual geralmente se designa este quarteto de cordas em si bemol maior, op. 133, justifica-se por suas monumentais proporções. Com seus setecentos e quarenta e um compassos, a *Grande Fuga* é quase tão extensa como um quarteto ou uma sinfonia em quatro andamentos. Esta é, sem dúvida, a mais extensa peça aparentada com a forma fuga; mas há que acrescentar que a sua arquitetura extremamente complexa ultrapassa largamente o âmbito tradicional desta. Trata-se antes de uma grande variação (falou-se inclusive de uma sonata em três andamentos), na qual estariam incluídas três fugas diferentes. Numa primeira fase, Beethoven fez dela o final do Quarteto n.º 13, op. 130; no entanto, compreendendo que uma peça desta envergadura e caráter requeria autonomia, separou-a desse quarteto, substituindo-a por um final menos ambicioso.

Desta obra, que escapa a toda a classificação e que não admite comparação com nenhuma outra que tenha o título de fuga, podem fazer-se múltiplas análises, todas igualmente legítimas. Uma delas leva em conta o fato de Beethoven, na 9.ª Sinfonia, nas últimas sonatas de piano e nos últimos quartetos, ter ampliado consideravelmente a noção de variação, enquanto, paralelamente, se dedicava a renovar a linguagem e o estilo da fuga (finais das Sonatas op. 106 e op. 110; primeiro andamento do Quarteto op. 131). A *Grande Fuga* teria tido origem, segundo esta hipótese, num desses «casamentos» que o mestre se comprazia em imaginar, com vista a romper os arquétipos da música clássica e a fazer surgir em lugar deles novas imagens formais.

À luz do que se disse, na *Grande Fuga* podem distinguir-se quatro partes, embora semelhante divisão não apareça nitidamente quando se ouve a obra. Esta é interpretada sem interrupção, já que Beethoven relacionou estas quatro partes com seu supremo domínio da arte das transições. A primeira parte, a mais breve (compasso 1-30), é uma introdução cujo *tempo* e tonalidade são ambíguos. O sujeito da fuga é proposto várias vezes, sob diferentes disfarces tonais e com variantes melódicas e rítmicas que conduzem insensivelmente a um enunciado real em si bemol, *pianissimo,* no primeiro-violino (compassos 26-29):

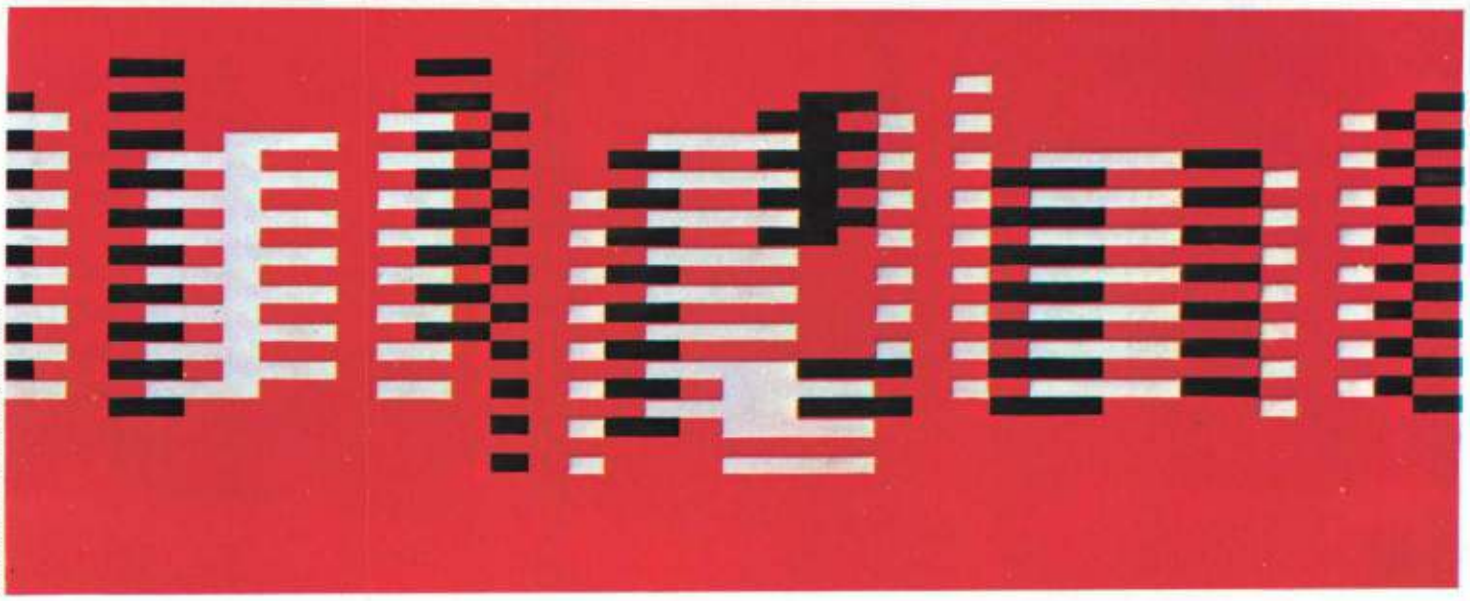


Após um intervalo, começa a segunda parte (compassos 30-158), um *Allegro* em quatro tempos.

Esta é, efetivamente, uma primeira fuga, na tonalidade da obra (si bemol maior). Abre com uma exposição, em que o contra-sujeito se une imediatamente ao sujeito (precede até a sua entrada em mais de dois tempos).

Nos grandes intervalos do sujeito (sexta menor, sexta maior, sétima diminuta), o contra-sujeito opõe saltos com maior intervalo: décima, duodécima; porém, aqui e ali, estas rupturas melódicas combinam-se em tramas mais unidas: o sujeito consta pelo menos de quatro movimentos por meio-tom, contando-se inclusive dez movimentos no contra-sujeito:

É esta alternância de união e separação — cuidadosamente sublinhada, pois sujeito e contra-sujeito não param de se opor e sobrepor — o que dá à primeira fuga seu admirável



Kunstmuseum, Basileia/Arquivo Sarvat

Em cima: Fuga, *obra do pintor Josef Albers (1888-1976), pintada em 1925. Trata-se de um bom exemplo de alusão à grafia contrapontística como suporte estrutural de uma obra pictórica que, por sua vez, tenta plasmar a forma sonora da fuga.*

relevo melódico. Relevo por outro lado indispensável, uma vez que, no plano rítmico, e ao longo de toda esta segunda parte, Beethoven escolheu deliberadamente a monotonia. Com efeito, o contra-sujeito impõe um ritmo cortado, que predominará em *quasi-ostinato* ao longo de toda a primeira fuga. O martelar intensivo destas longas-breves evoca, na opinião de determinados críticos, a idéia de uma marcha militar, se bem que a imagem de uma furiosa pateada pareça ser mais acertada. A audição desta primeira fuga, de insuportável tensão, poderia fazer duvidar do acerto da definição dada pelos dicionários: «A música é a arte de conjugar os sons de maneira agradável ao ouvido.»

A terceira parte, relativamente breve (compassos 159--232), é interpretada *Meno mosso e moderato*, em 2/4. É uma segunda fuga, em sol bemol maior, precedida de uma introdução (compassos 159-167) em que se apresenta o contra-sujeito secundário, o único aqui utilizado. Um esboço deste segundo contra--sujeito fora escutado já no decurso da introdução geral (compassos 24-25). Num clima de tranqüilidade, favorecido pelo repousado desenvolvimento das semicolcheias do contra-sujeito, sujeito e resposta aparecem em *legato*, contrastando com o *staccato* da primeira fuga, do mesmo modo que o *pianissimo* contrasta com o *fortissimo* exacerbado por que se acaba de passar:

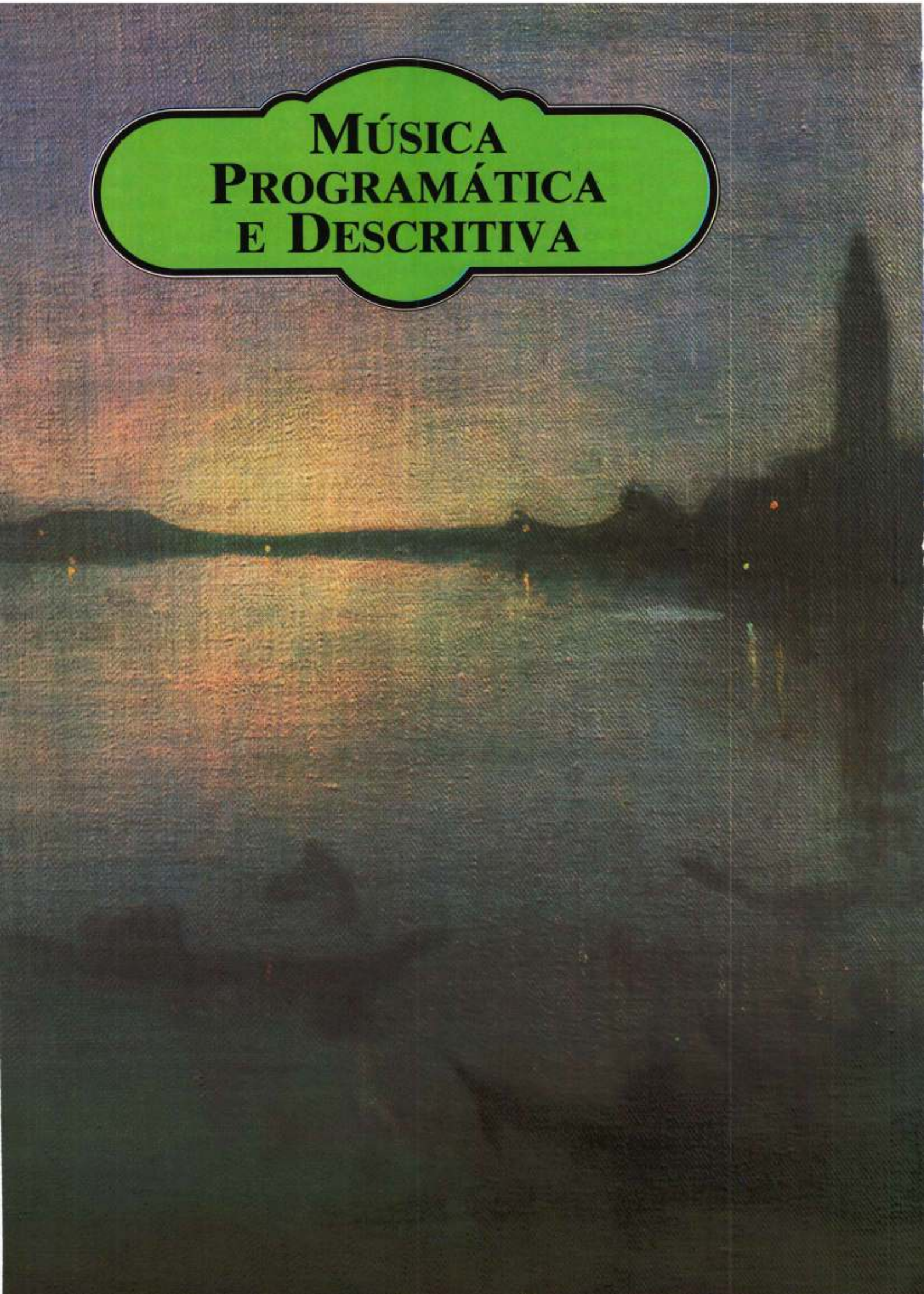
Ao revelar assim um novo aspecto, calmo e quase sereno, do sujeito, esta fuga quase não desenvolvida aparece como uma variação *a contrario* da fuga anterior, a que se opõe de todos os pontos de vista. Termina com uma breve transição para a tonalidade principal, após um uníssono que, pelo espaço de vários compassos, despreza as regras do gênero.

A quarta parte recorda o célebre final da 9.ª Sinfonia. É uma grande fantasia, diferente e complexa, escrita como um *Allegro molto e con brio*, em 6/8, mas atravessada por mudanças de *tempo* e regressos *(flash back)*. Divide-se em quatro seções principais.

A primeira (compassos 233--272), em si bemol maior, está construída num ritmo ligeiro de longas e breves. O sujeito assume um aspecto amável, até vivo, que a introdução (compassos 11-16) mal deixa prever. Para esta metamorfose contribuem alguns trilos alegres. Depois de uma trintena de compassos num clima de *scherzo*, uma mudança inesperada introduz a segunda seção. Trata-se de uma terceira fuga, em lá bemol maior (compassos 273-523), em que o sujeito, cada uma das notas do qual é agora acentuada por um *sforzando*, conclui com um trilo. *Sforzando* e trilo nutrem o desenvolvimento desta fuga, de caráter menos anguloso e agressivo do que o da primeira, mas talvez ainda mais tensa do que esta. Um novo contra-sujeito febril, anelante, construído sobre a inversão do começo do sujeito, é substituído em breve por um desenho de colcheias iguais, que dá a esta fuga a aparência de *scherzo*. Num episódio central, em mi bemol, reaparece o primeiro contra-sujeito; em continuação, sucedem-se alguns estretos que preparam um *flash back* do *Meno mosso* em 2/4 da terceira parte (compasso 493); a volta do segundo contra-sujeito mistura-se aqui com uma visão duplamente deformada do sujeito. Assim se interrompe, mais do que termina, num clima de exasperação, esta terceira fuga em lá bemol. Ao *fortissimo* dos últimos compassos segue-se uma transição que reintroduz, num *diminuendo* dramático, a tonalidade principal.

A terceira seção (compassos 533-662) da quarta parte retoma o *quasi-scherzo* em 6/8 com que começou (ver compasso 233). As longas e as breves voltam a encontrar sua leve pulsação e os trilos a sua velada luminosidade. Anuncia--se um desenvolvimento que conduz a um *fugato* do sujeito, que plana no sobreagudo do primeiro- violino, para uma tonalidade «impossível», lá menor (compasso 617). Este desenvolvimento acidental é subitamente interrompido por um duplo *flash back* dos primeiros contra-sujeitos, cada um dos quais se inscreve no seu *tempo* próprio: *Allegro* para o primeiro (compassos 657-659) e *Meno mosso* para o segundo (compassos 660--662), numa citação parcial que se une com a de um elemento do sujeito, quase não reconhecível como tal. Há aqui um gesto quase teatral, que seria inconcebível no âmbito estrito de uma fuga «à Bach».

Após esta dupla frase, inesperada e desconcertante, começa o desenvolvimento final (compassos 657-741), quarta seção deste final. Não se trata de modo nenhum de um estreto, mas sim de um discurso lírico e dramático, análogo ao da 9.ª Sinfonia. Naturalmente, os coros não estão presentes, mas o quarteto faz aqui as vezes de orquestra. Orquestral é o uníssono *fortissimo* que amplia e prolonga o sujeito (compassos 662-682); orquestrais são também as perguntas--respostas do violoncelo e dos outros três instrumentos; orquestral é igualmente a sobreposição final em duplos acordes: aqui esquece-se o estilo da fuga, acaba-se numa espécie de exaltação lírica mais próxima da ópera do que da música de câmara. Mas este exacerbamento não nos deve espantar, tratando-se de Beethoven.



MÚSICA PROGRAMÁTICA E DESCRITIVA

Capítulo 4
Idéias literárias e música

Todas as composições podem ser teoricamente descritas como música de programa ou música absoluta, consoante se dediquem a descrever uma série de acontecimentos ou não. Não há, no entanto, uma linha divisória exata entre as duas, e, portanto, as divergências de opinião a este respeito são grandes. Num certo sentido, toda a música é música de programa, uma vez que é uma expressão do estado de espírito do compositor e uma amostra do seu caráter. Quando um autor, à cabeça de um andamento, acrescenta *giocoso* ou *mesto,* está de antemão a dizer-nos que este deve ser considerado como o resultado de um estado de espírito particular. Este fato acentua-se quando um conjunto completo, ou uma sinfonia formada por um grupo de andamentos, são etiquetados como «Pastoral» ou «Patética».

Dado que, no entanto, toda a música que não é deliberadamente elaborada deve ser o resultado de um sentimento, estamos de acordo em dar o nome de «absoluta» à música que deve sua coerência à estrutura, mesmo apesar de o desenvolvimento das bases emocionais poder ser a característica mais significativa da obra. Se abrirmos a partitura de *O Cravo bem Temperado,* de Bach, ou a das sonatas de Beethoven, e interpretarmos a primeira página, estamos tocando «música absoluta», não porque as pessoas imaginativas achem impossível inventar uma «história» para essa música, mas porque é possível desfrutá-la inteiramente sem essa ajuda. Naturalmente, mesmo quando a música está escrita para um programa definido, ainda fica aberta a possibilidade de ignorar este fato e desfrutar a obra como música absoluta.

Na sua forma mais elementar, a música de programa é puramente imitativa. O canto dos pássaros, o toque dos sinos, o rugido do trovão, o silvar do vento ou o crepitar do fogo são tudo sons suscetíveis de ser imitados de uma maneira exata que quase não se distingue do original. Ninguém é tão rígido que diga que a música perde categoria por ser utilizada de uma forma tão puramente descritiva; na ópera, por exemplo, são numerosas as ocasiões em que tal uso é não só justificável como imperativo. Mas os músicos defendem, como uma lei fundamental de gosto, que a simples imitação só é justificável quando a música abdicou deliberadamente do seu direito de ser considerada o fim único e se contenta (como na ópera) com ser mais um elemento que contribui para o fim que se pretende alcançar.

Por causa disso, toda a música puramente descritiva (a certa altura tão popular) é atualmente menosprezada. Pode ser divertida, como um trocadilho; pode ser engenhosa, como um acróstico; mas já não é propriamente música.

Entre estes dois extremos — o absoluto e o imitativo — há uma área por traçar, por delimitar. Este é o terreno da analogia e da insinuação. A verdadeira questão que surge não é se o compositor pode, sem se desprestigiar, descer do plano absoluto até o da sugestão, coisas que todos os compositores fizeram sempre; simplesmente trata-se de ver até que ponto podem legitimamente fazê-lo.

O assunto depende de modo tão claro da imaginação que as opiniões sobre os limites do programa podem variar tanto quanto a capacidade de imaginação de cada um. Ninguém se ofende com a sugestão de Beethoven do «destino a bater à porta»; ninguém pensa que Chopin menosprezou a arte quando tenta sugerir a solene pompa de uma procissão na *Marcha Fúnebre* ou a queda da chuva no Prelúdio em ré maior. Estes são casos em que a sugestão é um meio, um apoio para apreciar a música. Contudo, muitos críticos pensam que, quando a música está definitivamente assente nos

A Música, *obra devida à paleta de Santiago Rusiñol, evoca o mundo pastoril greco-latino e afirma a unidade de música e poesia, tão íntima naquela cultura.*

Essa antiga unidade perdera-se na Idade Média e sua recuperação só foi possível com o aparecimento do Barroco e o desenvolvimento da ópera.

Ramón Manent

Museum of Fine Arts, Boston/Arquivo Salvat

fatos (como *A Catedral Submersa*, de Debussy) ou ilustra uma história (como *Valsa Triste*, de Sibelius), a sua dignidade diminui.

Não é possível nem desejável ser dogmático quanto aos limites que os compositores deveriam pôr ao uso do programa. Só há um critério válido que pode ser aplicado a uma peça de música por qualquer pessoa sem preconceitos. A música, como tal, deve ser satisfatória, independentemente do programa.

Primazia da literatura sobre a música

Quando os metafísicos (Kant, Schelling, Schopenhauer) meditam ou raciocinam sobre a música, consideram-na numa espécie de mobilidade transcendente e fora do tempo, do tempo tomado como distribuidor prático da duração, e não, *a priori*, como categoria kantiana do juízo. Em contrapartida, os românticos comprazem-se em insistir sobre a oposição entre as artes plásticas, que se produzem no espaço, e a música, que se desenvolve segundo o tempo, isto é, sem determinar as características particulares que deve apresentar para estar de acordo com o espírito de cada época.

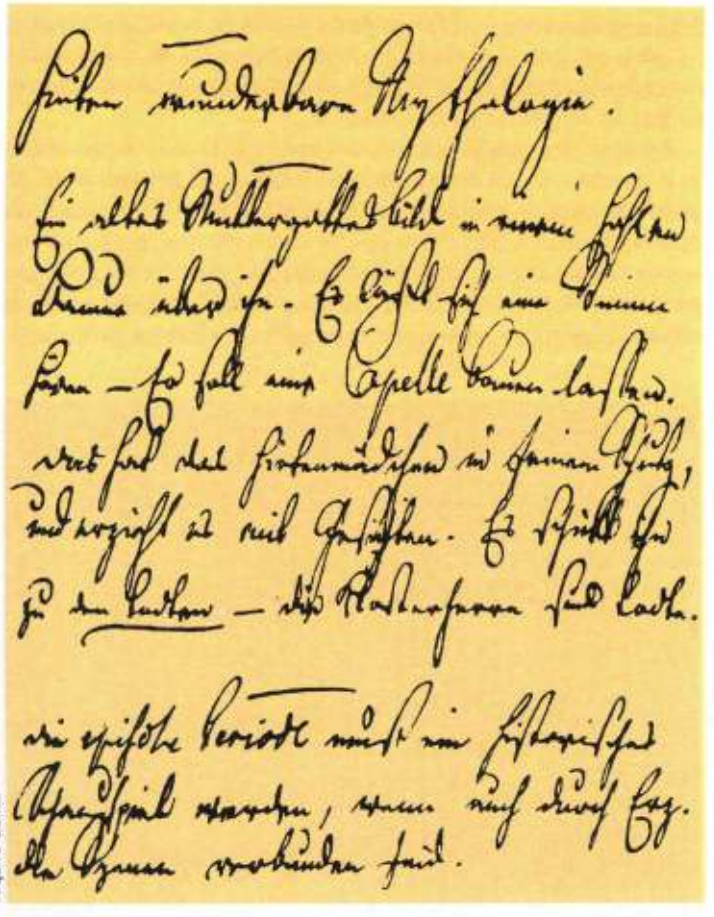
Por seu lado, os historiadores e ensaístas de estética seguiram ou imaginaram o curso de uma evolução; procuraram prolongar até o futuro imediato ou remoto a linha que liga o passado ao presente; ouviram a música de ontem tentando ouvir já a de amanhã. As opiniões sobre música de Johann Gottfried Herder (1744-1803), por exemplo, variaram de um período para outro da sua vida e da sua obra. Pedindo uma renovação da arte musical (que não procurou entre os músicos da sua época), pôs suas esperanças, primeiro, na canção popular e, mais tarde, no bailado. Mas este tinha produzido a caducidade de Lully, Rameau e seus epígonos, por ter invadido excessivamente o campo da ópera francesa, e Heinrich Grimm condenou-o sem apelo nem agravo. Mais fecunda iria mostrar-se a sua fé na canção popular como arte capaz de justificar a própria música. Goethe sofreu sua influência e talvez o tivessem também seguido mais ou menos de perto Achim von Arnim e Clemens Brentano, ao recopilar a sua ilustre coleção de folclore alemão intitulada *Des Knaben Wunderhorn* («A Trompa Mágica da Criança»), que, durante muitos anos, exerceria uma influência tão extensa como profunda. É muito significativo que os quatro volumes de que se compõe esta obra tenham proporcionado numerosos textos para os *lieder* de compositores como Schubert, Schumann e Mahler, e que esta «trompa mágica» seja, no fundo, a mesma que o Siegfried de Wagner vai tocar. Esses cantos, ingênuos e pitorescos no conjunto, tiveram a propriedade de despertar em todos os espíritos alemães o gosto pela poesia espontânea. Ao mesmo tempo, a «trompa mágica», eco do passado, reanimava aquele fervor pelas épocas lendárias que

Museu Goethe/Arquivo Salvat

Goethe (1749-1832) influiu fortemente na música do seu tempo. Durante sua longa vida, pôde assistir à experiência de ouvir partituras de Beethoven, Schubert e Mendelssohn sobre seus poemas. Até começos do século XX, sua obra serviu de inspiração para peças de todos os tipos, incluindo a música de cena de Gounod, Massenet ou Busoni. Embaixo: Goethe na Campina Romana, *quadro de H. Tischbein (1751-1829).*

iriam ser foco de inspiração para a música romântica. O pensamento, ao beber numa fonte de águas vivas e já não em teorias ocas, aproximou-se da música e, sem a ditar, conseguiu um contato com ele de que brotou com freqüência a chispa romântica. Embora os dois irmãos Schlegel, nutridos pela antiguidade clássica, tivessem insistido no parentesco entre poesia e música, foram demasiado inteligentes para que pedissem uma ressurreição do teatro grego. Também Schiller (1759-1805) se revela como poeta quando se interroga sobre as relações entre a poesia e a música. A sua tentativa de resolver praticamente este problema com os coros de *A Noiva de Messina* resultou negativa. De uma maneira completamente teórica, outros autores procurarão a solução deste problema com mais entusiasmo e perseverança do que os anteriores, ainda que não com mais êxito.

Pôde interpretar-se a obra de Novalis (1772-1802), sem dúvida o poeta mais intenso da primeira fase do Romantismo alemão, como um hino à música, embora bastante difuso. Daí a considerar este autor como um dos profetas ou dos iniciadores do Romantismo musical faltava apenas um passo, um passo em falso que, segundo parece, a crítica histórica deu com muita complacência. Novalis teve a sensação ou a intuição (comuns no seu tempo) de uma correspondência entre as diferentes artes — as plásticas, a música e a poesia —, que viriam a relacionar-se, como tinha acontecido na antiguidade, com a epopéia, o lirismo e o drama. Quando esta correspondência chega até à colaboração, costuma citar-se a seguinte profissão de fé do poeta: «Podemos pensar em recitações sem coesão, mas ligadas por associação, como o sonho; poemas aos quais basta estarem cheios de uma bela sonoridade e de palavras bonitas, mas que não têm qualquer sentido; nos quais, no máximo, apenas algumas palavras se revelam inteligíveis, como fragmentos das coisas mais diversas. Esta autêntica poesia só pode, quando muito, ter um sentido geral alegórico e uma ação indireta, como a música.» Em primeiro lugar, Novalis mostra-se aqui menos cuidadoso em estabelecer a contribuição da poesia para a música do que a desta para aquela. Ademais, o golpe de asa do seu presságio, se é que existe, conduziu-o muito mais para além do Romantismo e, sem se deter neste, ligou-o a Verlaine, a Mallarmé e ao abade Brémond. Por incoerente que pareça seu pensamento Novalis foi contundente ao afirmar que, para o homem, não há senão dois elementos: a música e a não-música, que alternam nele como a vigília e o sono.



Arquivo Salvat

Novalis (1772-1801), o poeta mais representativo da primeira fase do Romantismo germânico, retomou na sua última obra, o romance Heinrich von Ofterdingen *— escrito entre 1798 e 1801 e que, como quase toda sua obra, ficou inacabada —, a idéia de uma visão mágica da Natureza. Nela, o herói reconhece a unidade das antinomias e apaga toda a distinção entre sonho e realidade por meio da arte da poesia, smbolizada pela «flor azul» que busca ansiosamente. Em cima: uma página manuscrita do romance.*

Primazia da música sobre a literatura

Em todas estas especulações não há uma única idéia, uma sugestão adequada para influir num compositor, para passar para uma sonata, uma sinfonia ou uma ópera. Mantêm-se estranhas, incomensuráveis e incomunicáveis com a música em geral; ademais, opõem-se diametralmente às tendências do Romantismo em particular. Com efeito, dissolvem-se na vacuidade e na indecisão, enquanto o esforço e a ação do Romantismo consistirão, pelo contrário, em pôr na experiência musical uma precisão até então desconhecida. Já é tempo de a música intervir para tornar realidade estas quimeras e impor o solfejo a tais sereias.

Esta ajuda pôde vir-lhes de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) e Ludwig Tieck (1773-1853), dois profetas ou iniciadores do Romantismo musical que gozam dos favores da crítica moderna e que não é possível separar. Nascidos no mesmo ano e unidos por uma íntima amizade, sua própria obra funde-os e entrelaça-os em grande medida, já que Tieck publicou entre seus escritos os do amigo, que falecera aos 25 anos e a quem devia, bem como ao compositor Johann Friedrich Reichardt, grande parte de suas opiniões musicais. Tanto assim é que, ao pesquisar as origens ideológicas alemãs, a crítica moderna se lançou de repente a trazer à luz Wackenroder. Há nisso muita complacência e também exagero. Wackenroder passou completamente despercebido em vida; posteriormente, nenhum compositor se considerou em dívida para com ele. Portanto, não se lhe pode atribuir qualquer influência. Por quê, portanto, a história o leva atualmente em conta e o reivindica retrospectivamente? Ufano de conhecer música, uma música talvez mais livre do que a do neoclassicismo, desviado da profissão musical pelas circunstâncias, seu caso reduz-se a uma vocação abortada, aventura trivial à margem de todas as artes e que se produz em todas as épocas. Só que, seguindo uma tendência muito própria da era romântica, Wackenroder, separado da música, refugiou-se no devaneio, na ilusão musical, e transportou esse sonho até uma espécie de confissão ou de retrato autobiográfico cujo herói é um músico, Joseph Berglinger, no qual rendeu, sem dúvida, culto ao naturalismo musical daqueles dias: «Entre as relações matemáticas par-

ticulares dos sons e as fibras particulares do coração humano revelou-se uma inexplicável simpatia que fez da música um mecanismo opulento e flexível, doce, suave, apto para representar as impressões humanas.»

As opiniões que Wackenroder atribuiu ao seu duplo sobre a união da música com as outras formas do pensamento só parcialmente se esclareceram e realizaram. Para o ideal da época, contudo, não deixa de ter interesse que, pelo menos, tenham sido concebidas e formuladas com um objetivo ou propósito de precisão. Outro mérito de Wackenroder consiste em ter exposto — antes, por exemplo, de Liszt ter proporcionado a prova viva — que um músico pode aspirar à dupla dignidade de herói de romance e de pensador. Com ele assistimos ao advento novelesco da música numa altura em que as expressões «novelesco» e «romântico» não estavam ainda separadas por completo. Deste modo, Joseph Berglinger inaugurou uma série de personagens musicais entre as quais figurarão, depois dele, o Kreisler de Hoffmann, o Gambara de Balzac e o Jean Christophe de Romain Rolland.

Como precursor do Romantismo musical, Tieck apresenta uma dupla vantagem sobre o seu amigo e colaborador Wackenroder. Acima de tudo, sobreviveu-lhe cinqüenta anos,

tempo suficiente para observar e seguir aquele Romantismo que se supõe que anunciou e preparou. Além disso, a importância de sua obra literária e seu talento como narrador e dramaturgo no gênero fantástico asseguraram-lhe ampla fama na Alemanha e no exterior. Como autêntico romântico, concebeu uma união das artes, embora mal definida, em que a música viria a ocupar o topo da hierarquia, inclusive acima da poesia. Por isso, procurou, num caso ou noutro, transferir para o campo da poesia elementos musicais e imaginou certas cenas do seu drama *Genoveva* como uma construção sinfônica com a variação de alguns temas. Outro dos seus dramas não destinados à cena, *O Mundo Derrubado,* também apresenta analogias musicais. Para definir o caráter de algumas cenas e do diálogo, aparecem nesta obra indicações como *Andante em ré maior, piano, crescendo, primeiro violino, acorde de terceira em mi maior, arpeggiando.* Menos explícito foi Goethe em *Egmont* e em Fausto, o que não incomodou nem Beethoven nem Schumann, antes pelo contrário.

Todavia, quando Tieck se aventura a descer da abstração para tentar aplicar suas teorias, descobre seus reduzidos dons para a música; ademais, antepôs os seus gostos às suas teorias, pelo que o suposto profeta do Romantismo se converte num homem do século XVIII. Como E.T.A. Hoffmann não tardaria a fazer, Tieck admirou sobretudo Bach, cuja obra comparou com as «sublimes catedrais da velha Alemanha», essa velha Alemanha gótica que o Romantismo pôs na moda.

Sem se deter em considerações sobre a essência da música, Goethe invoca-a como um poderoso auxiliar ou um suplemento da poesia, tanto em *Wilhelm Meister* como em *Egmont* e em *Fausto.* O exemplo desta última obra é o mais significativo de todos; nela, o grande poeta invoca a música não só pelo seu valor expressivo, mas também pela semelhança dos seus timbres com determinados espetáculos da Natureza, como a luz e as cores do amanhecer. Na realidade, com isto se nos oferece, sem sombra de teoria, de uma maneira mais precisa do que em Wackenroder, Tieck, Novalis e no próprio Hoffmann, todo o programa da música no século XIX. (Schumann realizou esse programa levando para a sua partitura das *Cenas de Fausto* as indicações orquestrais que Goethe incluíra em sua obra.)

E.T.A. Hoffmann (1776-1822) não é apenas uma das figuras preponderantes da literatura romântica alemã, já que ninguém conseguiu traduzir com maior abundância e relevo a fantasia, os devaneios, os caprichos, a obsessão pelo mistério e a atração pelo macabro; é também uma personalidade que transcende a literatura, uma vez que sua influência na evolução do Romantismo musical é um exemplo único na história comparada das duas artes, que desempenhou em vários planos.

Em primeiro lugar, foi compositor, ao mesmo tempo que contista, a um nível muito superior ao do simples amador; escreveu ainda sobre música e, nos seus artigos, pesquisou a doutrina musical do Romantismo; finalmente, exerceu sobre os músicos românticos uma influência essencial, ao abrir-lhes aquelas esferas da fantasmagoria onde a música voa com asas mais livres ainda do que a poesia. Na Alemanha, partilhou essa influência com Jean-Paul; foram ambos objeto de um fervor comum por parte de Weber e Schumann, entre outros.

No entanto, a influência que ambos exerceram foi muito diferente; Hoffmann propôs à imaginação do músico o acesso a um país maravilhoso, subtraído aos escolhos de uma realidade mais adequada para a linguagem das palavras do que para a dos sons. Jean-Paul ofereceu-lhes um modelo caprichoso e fantástico no pormenor do sentimento e da expressão. Há ainda outra diferença: Hoffmann influiu particularmente no Romantismo francês, em que dominou de 1830 a 1850; provavelmente sem ele, não teriam existido a *Sinfonia Fantástica,* de Berlioz, nem o Gambara de Balzac, o Albertus de Gautier e grande arte da obra de Gérard de Nerval. Pela sua dupla natureza de poeta e músico, Hoffmann representa uma caso privilegiado para estudar e analisar esta união da poesia e da música. □

Museum Preussischer Kulturbesitz, Berlim/Arquivo Salvat

O Castelo do Rio, *obra de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), pintor de paisagens que se insere no âmbito do Romantismo, expressa plasticamente a atmosfera da adoração que a época sentiu pela Natureza e os castelos medievais, à maneira de Joseph Berglinger, a personagem autobiográfica de Wilhelm Heinrich Wackenroder, um dos profetas do Romantismo musical alemão.*

Capítulo 5

Exemplos de programatismo ortodoxo

O programatismo em Berlioz

A *Sinfonia Fantástica* não é ainda um poema sinfônico tal como será criado por Liszt, ou seja, a unidade necessária para que a concepção e o símbolo se desenvolvam em uníssono, sem cortes nem interrupções. A obra de Berlioz, em que ainda há divisões, manifesta uma total incapacidade para conceber e realizar um plano de conjunto; são apenas episódios fragmentários de interesse imediato, mas incoerente. No entanto, há nela um *leitmotiv* que se mantém ao longo de toda a obra: a romântica obsessão por Miss Smithson a representar *Hamlet*. Na realidade, quem fulminou Berlioz-Hamlet foi Shakespeare mais do que Miss Smithson-Ofélia; mas não há que pedir precisões a esse romântico inato que foi Berlioz. Não afirmaria nas suas *Memórias* que compôs a *Fantástica* sob a influência do *Fausto* de Goethe? A literatura informativa refere a obra de Berlioz como ponto de arranque da moderna música programática. Esta afirmação é válida, mas há que levar em conta que uma mudança de posições tão repentina não é fácil de enquadrar no contexto histórico de uma maneira coerente. A dilatada tradição de música instrumental de cunho programático torna difícil afirmar que a *Fantástica* seja o ponto de partida de uma nova era musical. É evidente que esta música não se encontra em oposição com a precedente, como se pode comprovar analisando os antecedentes históricos. Entre os compositores de música instrumental do Ancien Régime seria difícil encontrar algum que não tivesse tido as suas divagações com algum grupo de artes plásticas. A «música pictórica» era algo tão lógico que o enciclopedista D'Alembert chegara a afirmar, em meados do século XVIII: «Uma música que não pinte não é música. É apenas ruído.»

No ambiente reinante, a *Sinfonia Fantástica* não representou um espetacular passo isolado, mas antes a confluência de diversas correntes utilizadas, talvez sem se aperceber disso, por Berlioz. Não se deve perder de vista o fato de o seu professor de Composição no Conservatório parisiense ter sido o respeitado e admirado Jean-François Lesueur, segundo o qual toda a música tem alguma relação com um argumento real ou fictício e se

Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas/Arquivo Salvat

A Sinfonia Fantástica, *subintitulada «Episódio da Vida de Um Artista», de Berlioz, é considerada a primeira composição de programa do Romantismo. Num clima contemporâneo,* O Estúdio, *do belga Alfred Steven (1823-1906).*

deve orientar de acordo com um guião literário. Assim, já durante o seu tempo de estudante, Berlioz tomou este novo rumo, sendo decisiva a influência que sobre ele exerceram as sinfonias de Beethoven e *O Caçador Furtivo,* de Weber. Na linguagem sonora do Romantismo alemão, Berlioz descobriu uma afinidade de espírito que o levou a relacionar-se, em Paris, com literatos como Vítor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alexandre Dumas e Honoré de Balzac e com pintores como Eugène Delacroix. Berlioz aferrou-se «programaticamente», portanto, ao estilo classicista do Império e tentou encontrar formas de expressão mais livres e independentes. A crítica oficial de Paris sentiu-se visivelmente incomodada pelas indômitas maneiras musicais de Berlioz, que François Joseph Fétis classificou de «extravagante», após o primeiro concerto público do músico, a 28 de Maio de 1828. Os indiscutíveis triunfos obtidos, mais tarde, por Berlioz na Alemanha reforçaram sua classificação como «romântico». Por outro lado, a frieza com que era acolhido em França — que, por vezes, chegou à franca animosidade — demonstra simplesmente que em Paris se pretendia matizar entre Romantismo alemão e romantismo puro e simples.

Vendo hoje Berlioz como o representante por antonomásia do Romantismo francês, a sua faceta literária não nos pode surpreender. Tanto suas estreitas relações com literatos e poetas da sua geração como o evidente interesse pelo teatro, que o levou a um amor apaixonado e a um casamento infeliz com a atriz Harriet Smithson, completam o quadro já esboçado pelo próprio Berlioz, amigo de se observar a si próprio e de se analisar autobiograficamente. Esta inclinação para prestar contas das suas atividades foi favorecida pelo fato de, em conseqüência de uma situação económica francamente negativa, se ter visto obrigado a trabalhar em jornais como cronista e crítico. Não só sua *Fantástica,* mas também *Harold em Itália* e *Romeu e Julieta,* têm no mais íntimo delas a marca das vivências pessoais do compositor. Assim, por atrevido que possa parecer, a leitura das *Memórias* de Berlioz contribui mais para a compreensão das suas obras do que os comentários que as prologam.

A tendência para não levar depois em conta os esquemas ou guiões de acordo com os quais se devia ter programado realmente a composição não é só de Berlioz, mas pode observar-se em muitos outros músicos programáticos. Trata-se de algo mais do que um mero capricho, pois dir-se-ia que o compositor receava identificar-se sentimentalmente com a rudeza conceptual da palavra fixada, devido, em grande medida, à impressão que sobre ele exercem as fobias e filias estéticas. Por isso, muitos compositores de música programática, como Berlioz, Liszt e Richard Strauss, ocultam o guião que lhes serviu de base para a criação de suas obras. É, portanto, em última análise, uma questão de atitude estética considerar ou não tais obras como música programática.

Para Berlioz, a elaboração de um esqueleto não era senão a ordenação planificada de suas sensações, que plasmou não de forma abstrata, mas sim correspondendo à realidade vivida ou sonhada.

A infra-estrutura literariamente preconcebida servia para superar o molde da sinfonia clássica. Berlioz, com sua *idée fixe* de padrão melódico que aparece em todas as partes da sinfonia, contribuiu para a penetração conseqüente em favor da unidade temática dentro das formas de sucessão, tal como se notava já em Beethoven.

Quando Berlioz, no prólogo de *Romeu e Julieta,* assegura que não se tratava nem de uma ópera de concerto nem de uma cantata, mas sim de uma «sinfonia com coros», não fez senão sublinhar com estas palavras suas próprias dúvidas acerca da possibilidade de o auditório a considerar como tal. A semelhança ou afinidade das obras programáticas de Berlioz com a ópera francesa da época manifesta-se mais pela utilização subjetiva do que pelos recursos musicais empregados. A referida experiência com possibilidades ilustrativas pertence tanto aos músicos programáticos como aos compositores de óperas. O fato de Berlioz se ter decidido a dividir *Romeu e Julieta* e a *Sinfonia Fantástica* em cinco partes é, seguramente, algo mais do que uma tendência casual para a «grande ópera» em cinco atos. Do mesmo modo, o acentuado contraste e a clara oposição entre as formas de expressão religiosas e profanas, o reproduzir claramente passagens — como o «*Dies irae*» na *Fantástica* ou a imitação da salmodia — são recursos próprios dos compositores de óperas. O final de *Romeu e Julieta,* tal como Berlioz o escreveu, poderia reproduzir-se fielmente numa «grande ópera», sem que isso afetasse o estilo. Também em *Harold em Itália* nos encontramos com os já mencionados tópicos operáticos: caminhada dos peregrinos, oração vespertina, serenata, orgia dos bandidos, etc. A idéia originária de um concerto de violeta e orquestra mantém-se no papel de solista do instrumento citado, que, como uma «idéia fixa» de colorido sonoro, impregna toda a obra e, além disso, com o tema de entrada, unifica os quatro andamentos. Enquanto na *Fantástica* o tema-guia domina em todos os fragmentos de uma forma conjugada, o tema principal de *Harold* aparece nos diferentes andamentos apenas como elemento de diálogo ou concertante em relação aos restantes.

No seu tempo, Berlioz foi considerado um demolidor, o que no campo artístico equivalia a ser classificado de «anarquista». Foi acusado de não conseguir encontrar a beleza expressiva adequada aos seus ideais, a sua música foi consi-

Arquivo Salvat

Romeu e Julieta, *a excepcional lenda de amor que inspirou a sinfonia dramática de Berlioz com o mesmo nome, foi várias vezes levada para o cinema. Em cima: um fotograma do filme dirigido por Franco Zeffirelli, com Olivia Hussey (centro da imagem) no papel da jovem amante de Verona.*

derada como uma brutal dissonância e situaram-no ao mesmo nível de Meyerbeer. Realmente, tanto Berlioz como Meyerbeer pretendiam abrir à música a expressão do característico. Ambos foram acusados de falta de melodia, mas esta crítica não os devia afetar muito, já que era crítica que sempre se fizera aos músicos incompreendidos de todas as épocas. Algo semelhante se passava com a classificação de *musicien savant* («músico erudito») que se aplicava a Berlioz em tom de menosprezo, considerando-o um exangue construtor de notas, se bem tivesse uma considerável bagagem de formação artística. Muitos dos seus contemporâneos consideravam a tendência de Berlioz para explorar uma nova dimensão da música por meio da sua característica *idée fixe* como uma simples mania. Claro que também houve exceções, porque Liszt não foi o único que tornou suas as intuições de Berlioz. Mas não se deve julgar que Liszt tomou de Berlioz o conceito de «música de programa» e o foi desenvolvendo posteriormente. Apesar dos muitos aspectos coincidentes, o ponto de partida de Liszt foi outro, bem diferente.

O poema sinfônico em Liszt

Já em 1835, em seus *Anos de Peregrinação,* Liszt começou confiando unicamente ao piano a missão de evocar quadros, descrições, recordações literárias, símbolos, etc. Por outro lado, em suas *Paráfrases* das óperas na moda tentou resumir as características essenciais de toda a obra, da intriga inteira. Em 1837 elaborou a teoria da música com programa, que, segundo disse, «tem como único objetivo fazer uma prévia alusão aos móbeis psicológicos que obrigaram o compositor a criar sua obra e que procurou encarnar nela». Não se trata já de música descritiva, como a de Weber, mas sim de música de sentimentos e de idéias, que se converterá quase em «música de tese». Entre uma arte e a outra (sem contato nem influência direta) há analogias: epígonos do Romantismo literário, como Dumas filho e Ibsen, não foram beber sua inspiração nem em Berlioz nem em Liszt, e, no entanto, suas obras de tese ou de símbolos (em que a intriga não esgota a matéria, o interesse ou o sentimento do tema) parecem-se muito com o gênero dos poemas sinfônicos, nos quais uma idéia se desprende, se separa do desenvolvimento musical propriamente dito.

Os doze poemas sinfônicos de Liszt têm uma unidade essencial dentro de sua diversidade: assinalam uma ascensão do concreto ao abstrato uma dilatação do simbolismo que os anima. O mais próximo da descrição pitoresca é *A Batalha dos Hunos*. Liszt inspirou-se no quadro de Kaulbach, em que se vê um bispo brandindo por cima dos combatentes uma cruz cujo poder divino determina a derrota dos Hunos: a idéia ou concepção central é a vitória do cristianismo sobre o paganismo.

O *Tasso* evoca, juntamente com um destino pessoal, uma série de acontecimentos históricos: o autor de *Jerusalém Libertada* foi encerrado numa prisão pelo duque de Ferrara depois de uma história de amor com duas princesas da família D'Este. Reabilitado mais tarde, morreu coroado de glória. E Liszt escreveu: «Sua glória vive ainda nos nossos dias através das canções populares venezianas.» Por isso, o poema inicia-se com uma trágica cantilena de gondoleiros venezianos, cujo tema se amalgama com o de um minueto que evoca as festas em que o jovem poeta brilhava. Estes dois opostos motivos paralelos, ao combinarem-se, vão traçando as alternativas de próspero e de adverso destino que marcaram a vida de Torquato Tasso. Liszt deu como subtítulo ao seu poema «Lamentação e Triunfo» e comentou-o da seguinte maneira: «Tais são os dois grandes aspectos contraditórios na biografia dos poetas; por isso se disse acertadamente que se, durante a vida, os oprime com freqüência a maldição, nunca, em compensação, lhes falta a bênção no sepulcro.»

Mazeppa evoca também um destino pessoal num contexto histórico e cinge-se aos elementos que o poema de Vítor Hugo contém. O protagonista, que nascera no século XVII e pertencia a uma família de príncipes de Podólia, viu-se obrigado pela pobreza a servir um príncipe polaco; como este suspeitasse que sua mulher mantinha relações amorosas com o jovem cavaleiro, mandou-o atar à garupa de um cavalo selvagem, que o levou até à Ucrânia. Recolhido por uns camponeses, Mazeppa chegou a ser hétmãn dos cossacos. «Corre, cai e torna-se rei.» Liszt fixou sua atenção nestes três elementos capitais do poema de Hugo: a louca correria sem rumo atado a um cavalo, a queda e o triunfo, para, no final, insistir no tema inicial do heroísmo, mas tal variação não implica uma repetição, senão uma transfiguração. Neste poema sinfônico poderíamos ver uma descrição ou pintura da vida do artista virtuose que, depois de tantos esforços heróicos e quando já está a ponto de se desvanecer por esgotamento no final de um concerto, é erguido sobre o escudo; a lenda de Mazeppa parece ter servido apenas a Liszt como símbolo para expressar uma confissão pessoal.

Também é um destino individual e lendário o de *Hamlet*. A partitura de Liszt inicia-se com um desvario ou delírio lento e interrogativo, com alguns desses sobressaltos habituais nos tímidos, em quem a violência é o último recurso da indecisão. Depois de um desenvolvimento que recorda, por vezes, a inspiração veemente de Liszt, o caráter vago inicial reaparece no final: Liszt

A escultura que representa Lourenço de Médicis (embaixo), no túmulo realizado por Miguel Ângelo na Capela Medicea, foi a destinatária da segunda página pianística do segundo ano de Os Anos de Peregrinação, *de Franz Liszt.*

Arquivo Salvat

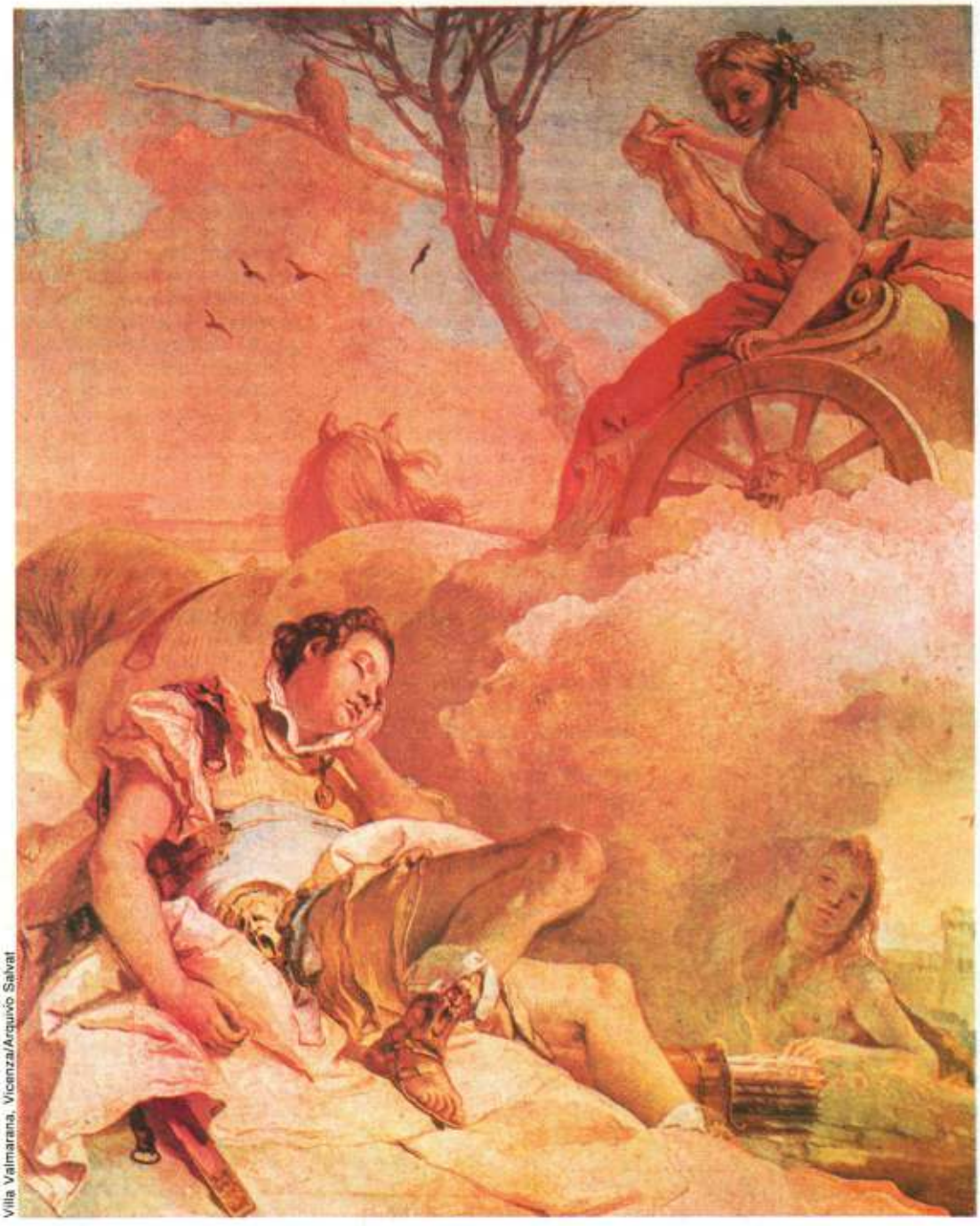
não mata Hamlet, deixa-o viver no meio de uma inquietação enigmática e alucinante. Este caráter, ou melhor, esta falta de caráter, ajustava-se mal ao temperamento de Liszt, que, de maneira muito diferente da de Berlioz na *Fantástica*, só reteve da personagem de Shakespeare a sua inquietante abulia.

Prometeu descreve igualmente o aspecto geral de um temperamento, sem o acentuar em nada. Liszt lembrou-se, sem dúvida, de Herder e de Goethe, mais do que da lenda grega. O subtítulo é: «Audácia, Sofrimento, Tenacidade, Resistência, Salvação.» O prisioneiro debate-se furiosamente, torturado pelas suas cadeias, condenado a um destino inexorável, mas não perde a esperança e sai vitorioso daquele rude combate; esta atormentada partitura poderia ser a confissão romântica do próprio Liszt-Prometeu. O tema do *fugato*, que descreve o combate do homem contra o seu destino, voltou a ser de novo aproveitado por Liszt na sua poderosa Sonata de Piano.

Hungária e *Heróide Fúnebre* evocam a tragédia humana de toda a revolução nacional, separada de qualquer individualismo. Nestas duas obras, Liszt elevou-se das preocupações sociais e nacionais aos problemas universais do destino humano.

Os Prelúdios, que, apesar do seu título, não são prelúdios para outra obra, mas constituem antes uma obra em si mesma, inspiram-se num frase de Lamartine: «Que outra coisa é a nossa vida senão uma série de prelúdios a esse canto desconhecido cuja primeira e solene nota entoa a morte?» E, para Liszt, tal como para Lamartine, esses prelúdios são o amor, o conforto no regaço da Natureza e depois a glória. A realização musical destes conceitos assemelha-se ao método da «grande variação», que vai desenvolvendo um tema sob múltiplas formas. Em algumas variações que traduzem os diversos matizes dos sentimentos humanos, os temas são nítidos, claros e estão desenvolvidos com veemente entusiasmo. Em nenhum outro dos seus poemas sinfônicos conseguiu Liszt um lirismo tão sincero e tão despojado de um caráter pitoresco exterior.

A acidentada vida de Torquato Tasso foi o tema do poema sinfônico de Liszt que tem esse nome. Embaixo: Rinaldo, o herói de Jerusalém Libertada, *de Tasso, observado pela sua apaixonada, a maga Armida, segundo um quadro de Tiépolo.*



Villa Valmarana, Vicenza/Arquivo Salvat

Os Ideais procedem de um estilo igual, embora se revelem menos convincentes. Liszt deu subtítulos às suas partes: «Vôo», «Desilusão», «Atividade» e «Apoteose». E com isto estamos de novo nas imediações da sinfonia clássica, com o seu *Allegro* (vôo), *Adagio* (desilusão), *Scherzo* (atividade) e *Finale* (apoteose).

Com inspiração igualmente elevada, *O Que Se Ouve na Montanha* cinge-se ao poema de Vítor Hugo, onde se entrelaçam duas vozes cantando com harpas etéreas: «Uma dizia Natureza e a outra Humanidade». Mas Liszt, menos panteísta do que Hugo, termina com um tema de tom religioso.

Liszt era sinceramente crente, mas também profundamente artista; por isso invocou o nome de Orfeu como símbolo do mistério e sublime poder da música. E em *Orfeu* não há contrastes nem existe conflito: é uma doce e majestosa efusão, uma apoteose imaterial da música, de amplitude, de dilatação soberana. *Orfeu* aureola os poemas sinfônicos de Liszt.

Criticou-se o poema sinfônico por ser tributário da literatura; mas, precisamente por isso, é uma típica e genuína criação da era romântica. Berlioz elaborou interpretações literárias de suas obras e realizou uma intensa atividade crítica; possui inclusive um belo estilo literário, como demonstram as suas *Memórias;* também Schumann fundou uma revista musical; Wagner, por seu lado, escreveu um imponente número de opúsculos e tratados. Este fenômeno era então novo: outrora, os compositores não eram literatos, limitavam-se a compor música; no século XIX puseram, por vezes, em dúvida sua vocação musical, já que na juventude os apaixonara na mesma medida a pintura ou a

Museu do Teatro, Barcelona/Arquivo Salvat

literatura. Por isso, quando se decidiram pela música, não deixaram de ficar ligados à literatura. Mas, os partidários da música pura não quiseram que sua imaginação se sentisse travada por um programa e puseram em questão ou negaram todo o valor intrínseco a uma música que «não se bastasse a si própria» e que fosse acompanhada de um argumento, de uma explicação poética ou de linguagem verbal. Esses puristas afirmaram que, por exemplo, a 5.ª Sinfonia de Beethoven, paradigma de música pura, desenvolve motivos bem pobres que teriam ficado estéreis em qualquer outro que não fosse Beethoven. A isso poderia responder o ouvinte médio que o desenvolvimento temático mais hábil o cansa e se lhe torna aborrecido com seus métodos de nova exposição e variação, que demonstram, sobretudo, mestria técnica e cerebralismo, quando o que ele pede à música é que lhe produza emoções. Trata-se de um problema de temperamento individual e também de moda e de época.

Costuma abusar-se da expressão *poema sinfônico,* que se confunde com toda a música de programa, com toda a música com título e, em particular, com algumas aberturas de óperas; mas estas permanecem um gênero à parte, que entra no campo da música de teatro e que procura evocações dramáticas muito mais do que a sugestão de idéias ou de teses morais ou religiosas, como sucede com o poema sinfônico. Outra crítica ou censura que se pode fazer a este gênero é que exige do ouvinte uma cultura literária, histórica e filosófica acima do nível comum, e isto não se enquadra na tendência geral do Romantismo musical de se dirigir à sensabilidade popular, por oposição ao que acontecia com a música aristocrática e hedonista do Ancien Régime, que se baseava na sujeição e domínio dos sentimentos, no pudor e na razão. Na realidade, para apreciar plenamente o *Manfredo,* de Schumann, é necessário antes de mais ter lido Byron, o que, mesmo nos nossos dias, muitos melômanos não fizeram; e deve conhecer-se também a vida de Schumann, sua herança patológica e seu heroísmo em enfrentar seu destino.

Hamlet *foi o último dos doze poemas sinfônicos que Liszt escreveu entre 1848 e 1858. Foi dedicado à princesa Sayn-Wittgenstein. A imagem do cartaz corresponde a Sarah Bernhardt, intérprete da personagem shakespeariana.*

Três discípulos de Liszt

O primeiro sucessor e declarado discípulo de Liszt no campo do poema sinfônico foi Camille Saint-Saëns, que se apercebeu perfeitamente do perigo em que o gênero corria o risco de encalhar. Em conseqüência do seu temperamento clássico, apaixonado pela música pura, ao mesmo tempo que clarificou os processos técnicos herdados de Liszt, evitou os temas autobiográficos e tudo quanto tivesse excesso de abstração e de literatura. Simplificou extraordinariamente a indicação preliminar, reduzindo-a ao papel de simples guia para advertir o ouvinte, a fim de lhe evitar absurdos desvarios da imaginação. Assim, em *A Roca de Onfália* escreveu no início uma simples advertência: «A luta triunfal da fraqueza contra a força»; anunciou *Faéton* como «o orgulho derrubado»; em *A Dança Macabra* não teve necessidade de explicação, nem sequer de argumento, já que o simples título lhe bastou; em *A Juventude de Hércules,* o autor anunciou a oposição entre os ruidosos prazeres e a virtude viril, sem que o ouvinte precise de ser um helenista erudito da mitologia para compreender o significado. Nestes poemas sinfônicos, a música perdeu em emoção o que ganhou em limpidez.

O checo Smetana reuniu os seus seis poemas sinfônicos sob o título genérico de *Má Vlast* («A Minha Pátria»), porque nele o Romantismo adquiriu, de uma maneira muito clara, o aspecto de um nacionalismo exacerbado, o que talvez se explique pelo empenho que o regime político de Viena punha em germanizar a Boêmia. Estes seis poemas, a que o fervor patriótico proporciona eloqüente unidade, elevam a música à categoria de epopéia.

Um terceiro discípulo de Liszt, que este estimulara e animara no começo de sua atividade, foi o belga-francês César Franck. Em *Os Djinns,* longe de seguir a forma pitoresca do poema de Vítor Hugo, o compositor transformou o quadro de *As Mil e Uma Noites* num drama carregado de emoção. Para Franck, os

Djinns são espíritos malfazejos, símbolo dos instintos sensuais que cercam a nossa alma com as suas perigosas tentações; cercam-na, sitiam-na, perseguem-na de maneira implacável, mas, depois de uma trepidante luta, a alma vence à força de doçura e de bondade.

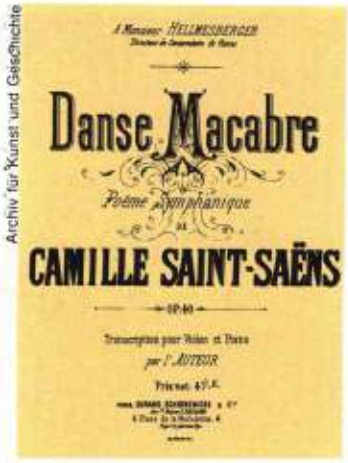
O seu poema *O Caçador Maldito* está ainda diretamente ligado com a tradição romântica do *Freischutz*, de Weber. Já cinco anos antes, o seu discípulo Henri Duparc compusera *Leonora*, segundo o texto de Burger; outro dos seus alunos, d'Indy, descreveu também uma fabulosa cavalgada na sua *Floresta Encantada*, seguindo a letra de Uhland, e inspirou-se em Schiller para sua *Canção do Sino* e para a trilogia sinfônica *Wallenstein*, que foram as suas obras mais bem acolhidas. O citado *O Caçador Maldito*, de Franck, é uma intensa, potente e pinturesca página onde, com um grande vigor simbólico, se confrontam a trompa de uma caçada sacrílega e os sinos que chamam à oração, até que a ímpia obstinação do caçador, que viola a santidade do domingo, o condena à maldição e ao inferno. Neste fresco descritivo, de ruidoso e evidente romantismo, o autor revela, uma vez mais, a inquietação de uma alma acossada pelas paixões: desmentido claro e absoluto daqueles que querem ver em Franck apenas um extático contemplativo, extasiado numa bem-aventurada atitude seráfica.

Pelo seu lado, *Psyché* representava, segundo a exegese de Vincent d'Indy, «um diálogo etéreo entre uma alma cristã e um serafim»; nada mais falso do que esta interpretação. Bastaria abrir o libreto, escrito pelo próprio Franck, e ler os títulos das diferentes partes desta composição. Em primeiro lugar, apresenta «o sono de Psyché»; depois «Psyché raptada pelos zéfiros» e transportada até os «jardins de Eros». Psyché desperta e o coro anuncia-lhe que nunca verá o rosto do seu amado. A voz de Eros ergue-se, e então dá-se o terno e lírico dueto, de uma efusão totalmente sensual, da segunda parte do tríptico: «Psyché e Eros.» Neste diálogo, em que se entrelaça uma paixão recíproca, é impossível não ver os eflúvios de uma sensualidade que talvez Franck, que então contava 65 anos, mantivera controlada, reprimida e oculta durante toda a vida. *Psyché* constitui uma exceção na obra de César Franck, que se consagrou, quase inteiramente, a expressar o trágico dualismo da alma humana, com a serenamente doce e obstinada vontade de resolver o problema por meio do triunfo da espiritualidade.

Os poemas sinfônicos de Strauss

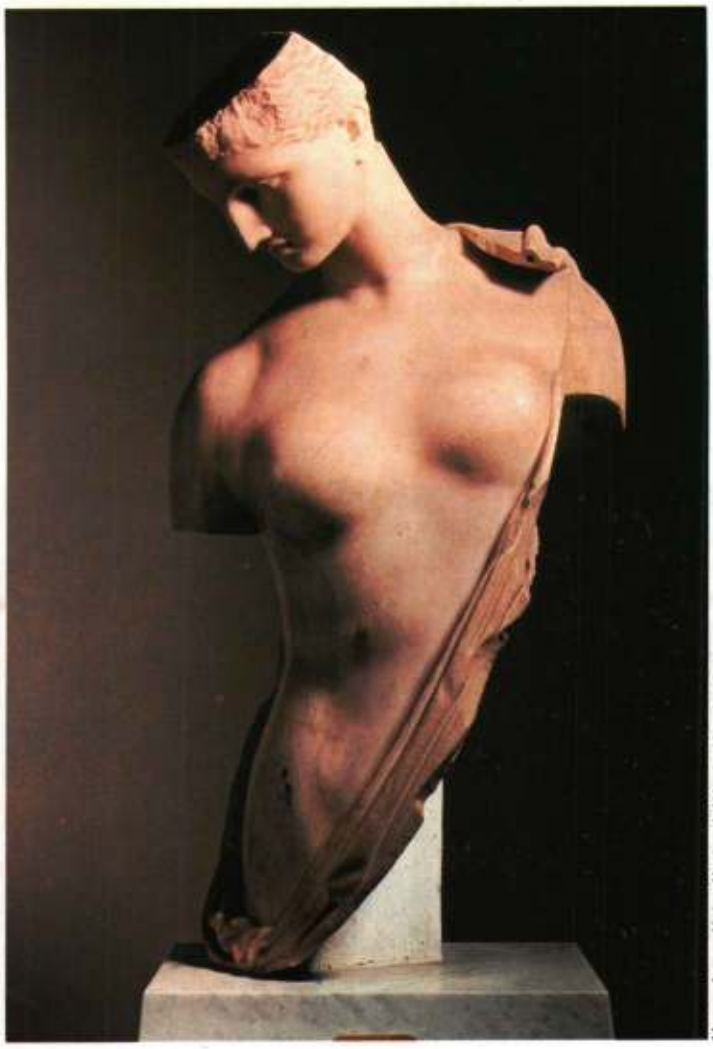
O último dos mais preeminentes compositores de música programática foi Richard Strauss. Se se excetuar a sua Sinfonia em fá menor, op. 12, construída nos tradicionais

Na década compreendida entre os anos de 1870 e 1880, Saint-Saëns compôs quatro poemas sinfônicos, entre eles A Dança Macabra *(à direita: capa da edição de uma transcrição para violino e piano realizada pelo autor) e* A Juventude de Hércules. *Neste último, o músico fez experiências com as transformações temáticas, na linha de Liszt, mas em* A Dança Macabra *concentrou-se na atividade física da dança, descrevendo-a em termos musicais. Embaixo:* Hércules, Dejanira e o Centauro Neso, *obra do pintor Bartolomeus Spranger.*



Archiv für Kunst und Geschichte

Kunsthistorisches Museum, Viena/Arquivo Bavaria



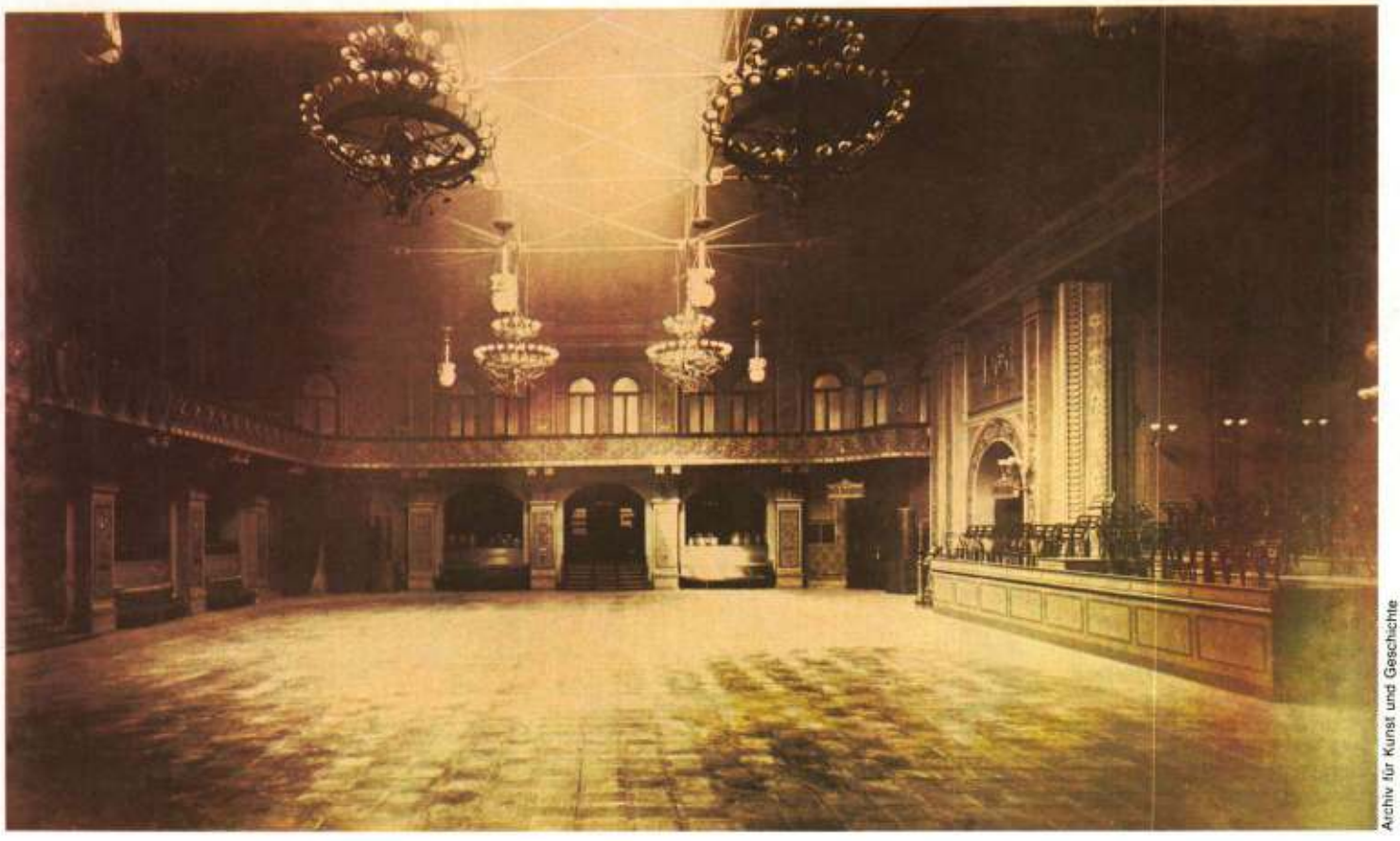
Museu Arqueológico Nacional, Nápoles/Arquivo Salvat

quatro andamentos e em que não há indícios de que se ajuste a um programa alheio, as restantes obras principais de Strauss dedicadas a orquestra pertencem ao gênero dos poemas sinfônicos: *D. João, Zaratustra, Macbeth, Morte e Transfiguração* e *Vida de Um Herói*. Outros três títulos caracterizam este esquema básico formal: a fantasia sinfônica *Aus Italien*, o rondó *Till Eulenspiegel* e as variações fantásticas *D. Quixote*, além da *Sinfonia Doméstica* e da *Alpina*. Estas denominações nunca nos dizem nada acerca de qual foi o tipo de modelo literário em que se basearam as obras, nem sequer acerca do assunto das mesmas. Assim, *Aus Italien* constitui uma sucessão de pinturescas imagens do gênero, segundo as impressões recebidas pelo autor, que nisto se assemelha a Berlioz em *Harold em Itália*, enquanto *Till* e *D. Quixote* representam ações normais expressas por meios sonoros. É nestas obras, principalmente, que se nota uma proximidade entre a expressão de processos reais por meio da música e as modernas trilhas sonoras dos filmes. Disse-se em muitas ocasiões que *Morte e Transfiguração* se baseia num poema de Alexander Ritter, quando o que é certo é que, neste caso realmente pouco freqüente, as coisas aconteceram ao contrário, sendo o aparecimento do poema conseqüência da audição da música. Nesta obra, Strauss levou às suas últimas conseqüências o desenvolvimento dos motivos musicais, tal como Liszt o utilizara. O motivo principal vai-se repetindo cada vez com maior amplitude, alcançando no zênite da obra o seu completo desenvolvimento temático.

É indiscutível que Strauss conseguiu o máximo de perfeição na arte da representação musical graças ao meticuloso refinamente da sua técnica orquestral ilustrativa; mas também é certo que, ao mesmo tempo, mostrou os verdadeiros limites da música programática.

A bela lenda de Eros e Psyché seduziu César Franck, que teve de conciliar, no seu poema sinfônico, a sua convicção religiosa com a intensa sensualidade do tema. Ao lado: um busto da mítica amante.

Embaixo: a linda sala de concertos no velho edifício da Filarmônica de Berlim. Este lugar, severo e grandioso, constituiu um quadro apropriado para as composições de Richard Strauss.



Archiv für Kunst und Geschichte

Carlos Bonet

A grandiosidade e a beleza da paisagem alpina adquirem dimensão sonora na Sinfonia Alpina, *que Richard Strauss compôs em apenas cem dias. A obra foi estreada pelo autor à frente da Filarmônica de Berlim, em outubro do ano de 1915.*

A naturalidade cênica que soube expor em *D. Quixote,* na *Doméstica* e na *Alpina,* por meio da sua orquestra, não poderia ser superada. A muitos críticos passou despercebido o fato de Strauss desejar também ser compreendido com um certo humor, já que ele desmitificou de certo modo a música que Wagner e Liszt tinham chegado em parte a mistificar mortalmente e que Strauss voltou a humanizar. Citações corais como a de *Crux fidelis,* em *A Batalha dos Hunos,* de Liszt, ou o *Pange lingua,* nos episódios retirados do *Fausto,* de Goethe, são impensáveis em Strauss, que, no entanto, empregará máquinas e balidos, choradeiras infantis, chocalhos de rebanhos e até o rumor das discussões conjugais, contribuindo para a «profanização» do gênio criador. Seus poemas sinfônicos podem ser justamente considerados como estudos prévios para suas realizações cênicas, já que trechos inteiros das suas obras cênicas se podem identificar como música programática cujo programa o auditório partilha. Os meios técnicos de composição, tal como foram empregados pelo Strauss sinfônico e pelo Strauss dramático, não encerram grandes diferenças. Não é por acaso que as obras orquestrais são anteriores cronologicamente às cênicas, considerando definitiva neste aspecto *Salomé.* A *Sinfonia Alpina* não foi, no conjunto das suas criações, senão uma reincidência, um salto para trás. Strauss apresenta, em relação a Liszt, no desenvolvimento dos temas, uma semelhança na grandiosidade de construção. Quando se trata de representar um aspecto solene, soberbo e envolvente, os temas de Strauss atravessam muitas oitavas e evitam expressamente em qualquer final a cadência. A técnica de separação desenvolvida por Beethoven nas suas sonatas perde importância no caso de Strauss, posto que, em vez dela, deu preferência à distribuição melódico-rítmica dos motivos e temas até a conversão do tema em outro aspecto expressivo. Desta forma, alcançou uma mutação do material temático que lhe permitiu desenvolver os mais discrepantes estados de espírito. Os elementos transformados ficariam então inseridos num insólito tecido polifônico. A mutação foi não só uma constante fundamental nas criações cênicas de Strauss, mas também uma tendência quase elementar na sua técnica de composição. Não foi, portanto, uma casualidade que o próprio Strauss tivesse batizado a última obra para orquestra com o nome de *Metamorfoses.* Strauss preferia os temas claramente articulados, de nítida cadência convencional, que logo, com grande virtuosismo e riqueza de entradas, desviava do curso esperado e prolongava depois.

O visível gosto de Berlioz pela auto-observação ainda é mais evidente em Strauss; não só onde o próprio Strauss o manifesta abertamente, como em *Uma Vida de Herói* e na *Sinfonia Doméstica,* ou na ópera *Intermezzo,* mas também em *D. João,* em *Till* e na ópera *Feuersnot* se observam os traços do auto-retrato. Neste aspecto, vemos também a surpreendente tendência para a citação e a autocitação musical, que se repetem com freqüência em outros compositores de renome.

Strauss não considerou a música programática e a música absoluta como conceitos antagônicos, mas antes como meios expressivos idênticos. Deste modo, a música programática deixava de ser um problema estético, já que, de qualquer maneira, precisava da expressão plástica para se manifestar musicalmente. O programa não era, para Strauss, simplesmente um assunto da sua preferência, mas sim o elemento desencadeador da inspiração que animava sua grande fantasia.

Obras representativas

Capítulo 6

Exemplos excêntricos de programatismo

Partindo da mesma advertência formulada no começo do capítulo anterior em relação ao programatismo, será oportuno recordar que a «excentricidade» aqui postulada poderá proceder de diversas perspectivas. Se bem que seja certo que encontraremos uma série de exemplos plausivelmente assimiláveis ao gênero musical de programa, também o é o fato de não concorrer neles um mesmo grau dessa suposta singularidade, nem tampouco é possível identificar em todos os casos conteúdos conceptuais de ordem literária ou de argumento, como também não se trata sempre de uma pura expressão da subjetividade do compositor. Tratar-se-á, antes do mais, de claras extrapolações, de resultados do desejo de «levar ao extremo limite» determinadas experimentações muito características neste campo.

A estrada de ferro na música

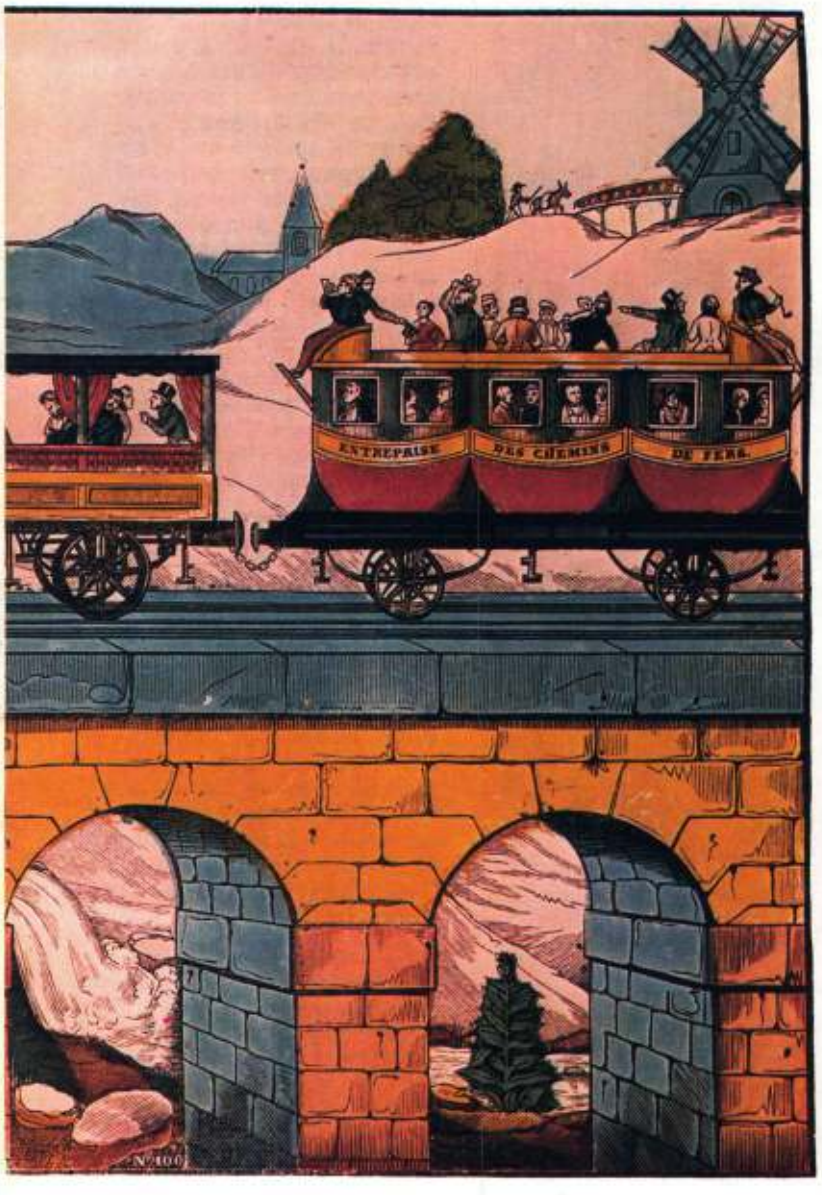
Alkan (pseudônimo de Charles Valentim Morhange, 1813-1888) foi um conhecido e excêntrico pianista, que alternou sua carreira de solista com períodos dedicados à composição. Homem próximo do círculo de Chopin e George Sand, sentiu a chamada do insólito e baseou sua inspiração em todo o tipo de sugestões humanas e anedóticas. A ele se devem a célebre *Marcha Cômica pela Morte de Um Papagaio* ou *O Grilo*, de caráter obviamente imitativo. Em 1861 escreveu os *48 Motivos*, op. 63, que refletem algumas outras possibilidades da breve situação poemática, quer no aspecto imitativo, quer no expressionista-lírico. Uma das suas idéias fixas foi a reprodução do som dos tambores que aparece em *Salut cendre du pauvre*, op. 45, e em *Le tambour bat aux champs*, op. 50 bis. Mas onde Alkan se afirmou como autêntico pioneiro neste aspecto foi no seu *Chemin de fer*, obra insólita para a época (1844). Trata-se da primeira elegia à estrada de ferro, que tem a singularidade de datar dos anos iniciais do novo meio de transporte. Não é difícil imaginar que esta partitura baseava sua principal virtualidade na imitação de certos efeitos característicos, tendo em conta que as primeiras locomotivas alcançavam velocidades de 35 km por hora.

Revela-se impossível aludir a esta partitura de Alkan, hoje desconhecida, sem fazer uma referência ao poema sinfônico mais característico que alguma vez se compôs com o mesmo tema: referimo-nos a *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955). Este compositor franco-suíço fez parte do famoso Grupo dos Seis, que representou a vanguarda gaulesa durante os anos entre as duas guerras. Todos eles músicos seguidores da forçosa tendência atonal implantada pelo próprio devir histórico no final da Primeira Guerra Mundial, verificaram que tinha imperiosamente de preencher o vazio angustioso que a ausência da tonalidade deixara. Foram, portanto, músicos dados a audácia, à extravagância e ao insólito. O poema sinfônico e o bailado foram as formas que estes Seis — Honegger, Poulenc, Auric, Milhaud, Durey e Tailleferre — cultivaram com tanta assiduidade como liberdade. Honegger era um apaixonado pelas locomotivas. Nos anos 20 existia uma locomotiva americana conhecida pelo nome de «Pacific 231». Em 1924, o compositor concebeu um poema sinfônico, na realidade um andamento sinfônico no seu sentido mais estrito de dinamismo, que reproduzia o arranque e a subseqüente viagem, «a todo o vapor», da mencionada locomotiva. A obra inicia-se, portanto, com um propósito abertamente descritivo e imitativo, com as primeiras imagens sonoras de uma máquina fumegante, e aquecendo as caldeiras, até os primeiros e característicos apitos. A curva

O trem ruidoso e veloz foi tema de constante inspiração musical: muitos compositores tentaram recriar o mundo sonoro que o rodeia. Embaixo: imagem um tanto humorística de uma composição ferroviária do século XIX.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Radio Times Hulton Picture Library



Muito grandes músicos ter-se-iam escandalizado perante a idéia de escrever uma obra sobre esta cena violenta. Todavia, Honegger, Debussy, Satie, Ives e outros inspiraram-se ocasionalmente no esporte.

fenomenológica da partitura é de fácil intuição: um *crescendo* paulatino do ritmo e do *tempo* até alcançar a orgia da alta velocidade.

O esporte na música

Em 1928, Honegger escreveu um segundo andamento sinfónico intitulado *Rugby*. Seu ambiente revela-se igualmente claro: a descrição dos intervenientes num jogo. Como veremos em seguida, não se trata de uma nova sugestão. O que interessa aqui sublinhar é a adequação do tema esportivo e sua história à forma de rondó variado — para reproduzir as alternativas do jogo, seus típicos avanços e formações.

Este tema do jogo, com suas regras e alternativas, foi uma constante que encontraremos em muitos compositores. Encontrá-lo-emos, por exemplo, no checo Bohuslav Martinů (1890-1959), que, cerca de 1924, escrevera já *Half-Time* («Meio Tempo»), ou seja, o relato de uma suposta partida de futebol. Todas suas incidências haviam de ficar minuciosamente refletidas ao longo da partitura.

Debussy escreveu um bailado, complicado ainda com uma intriga de caráter sentimental, que se baseia também numa competição esportiva.

Referimo-nos a *Jeux*, uma partitura devida a uma encomenda de Diaghilef, estreada a 22 de maio de 1913, data também da primeira representação de *O Rito da Primavera*, de Stravinsky. *Jeux* alia a um certo critério descritivista, muito superficial, uma preocupação de refletir — era esta a ideia de Diaghilef — o «homem atual» (naturalmente, de 1913). Mas a história relegou este bailado, não obstante seu enorme interesse intrínseco, para a categoria das «obras malditas».

O grande músico norte-americano Charles Ives (1874-1954) sentiu vivamente a preocupação pela expressão de conteúdos literários e anedóticos. Na maioria, suas partituras são genuínos poemas sinfônicos. Em estreita relação com aquilo que temos vindo a referir, devemos mencionar seu *Yale-Princeton Football Game*, ou seja, a descrição de um jogo de futebol entre as Universidades de Yale e Princeton.

Finalmente, é de citar ainda outra partitura deste mesmo gênero, que alude a competições esportivas, *Competitive Sport*, escrita, em 1931, pelo também norte-americano Henry Cowell (1897-1965), outro vanguardista como Ives. Nestes dois últimos exemplos, a concretização do objecto sonoro incentiva a onomatopeia, uma infinidade de ruídos, os gritos do público e até o próprio apito do juiz.

Anedotário diverso em Ives e Cowell

Ives e Cowell dão-nos oportunidade de passar para outros aspectos da excentricidade no poema sinfônico. De fato, o catálogo de obras de Ives é formado por um elevado número de peças com títulos característicos, que só podem inserir-se, num objetivo e conteúdo exclusivamente anedóticos. Ives é o tipo de compositor que se pode considerar propenso a uma espécie de contemplação *folk* da realidade, que traduziu inclusive em obras de câmara ou com solistas. Títulos significativos como *Tone Roads, Three Places in New England* ou *Fast, Slow-Slow, Fast* são expressivos desta preocupação pelos acontecimentos cotidianos. Por vezes, este tipo de

Salmer

Em cima: fotografia de um grupo de pessoas patinando sobre o gelo no Central Park de Nova Iorque. O monumental parque, centro cotidiano das mais diversas atividades de distração, foi tomado por Charles Ives como motivo inspirador de uma de suas obras.

produções alcança dimensões verdadeiramente colossais e insólitas, como é o caso do poema que tem por tema o Central Park nova-iorquino, formado por dois andamentos, para duas orquestras e outros tantos maestros, cuja missão será precisamente evitar uma sincronização das duas massas instrumentais. Uma apresenta-se no âmbito de uma tonalidade, em primeiro plano, e a outra mantém-se em segundo plano e com uma linguagem atonal. No segundo andamento produz-se uma inversão de papéis e os planos em questão invertem-se. Ives pertence, com efeito, à geração de músicos norte-americanos que podem ser considerados como os promotores daquela parte da reação européia que se seguiu ao período do pós-serial.

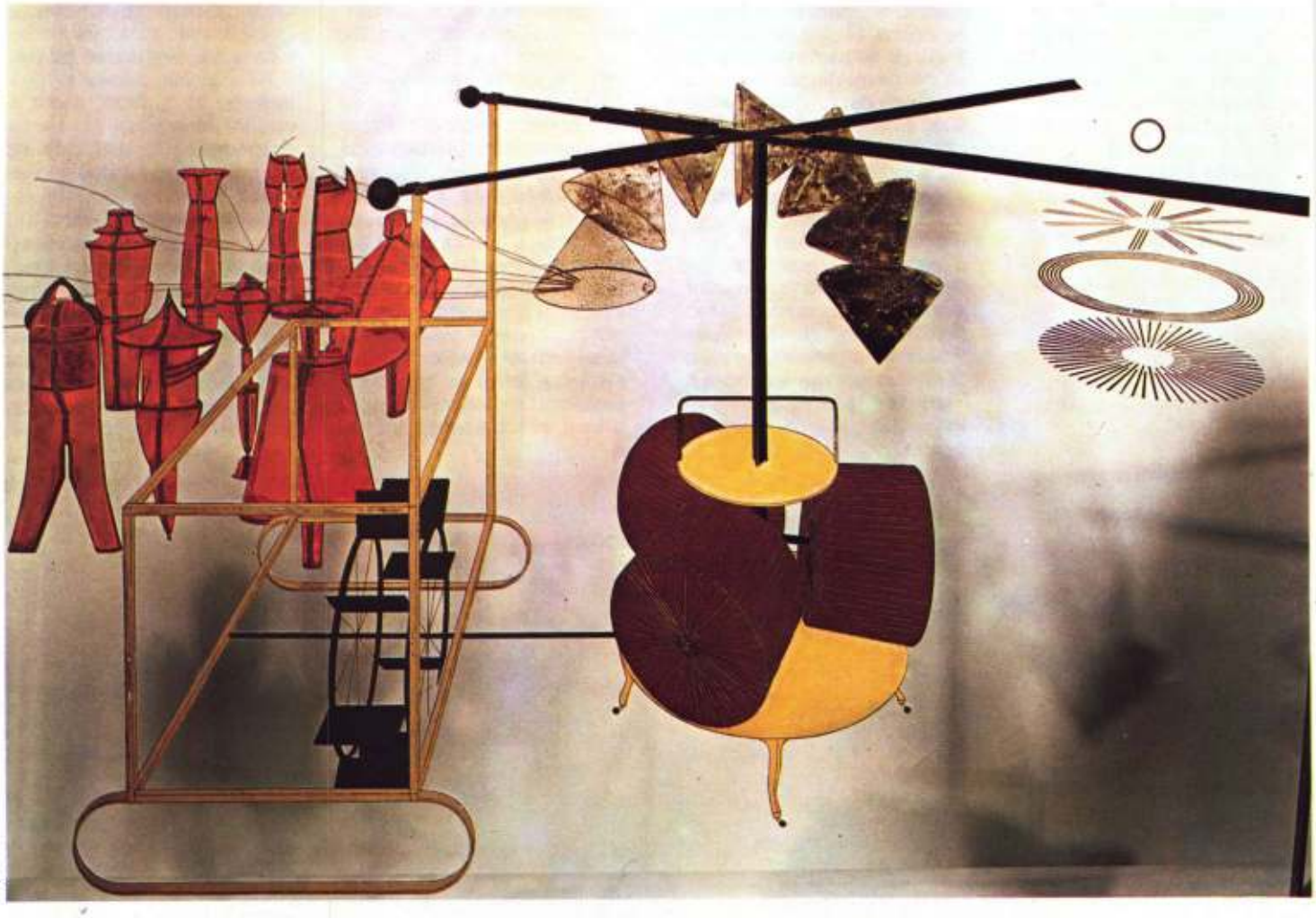
BBC Hulton Picture Library

À esquerda: fotografia de John Cage, um dos compositores norte-americanos mais originais do século xx. As suas experiências sonoras, francamente vanguardistas, traduziram-se na presença de elementos aleatórios em algumas das suas obras.

A título exclusivo de curiosidade, para estabelecer uma nova coincidência, citaremos deste mesmo autor *Firemen's Parade on Main Street* («Parada de Bombeiros na Rua Principal»), que traz de novo à lembrança Henry Cowell, que, em 1948, compôs igualmente uma obra intitulada *Saturday Night at the Firehouse* («Sábado à Noite no Quartel dos Bombeiros»). Fora desta curiosa coincidência, Cowell percorreu caminhos ainda mais vanguardistas, sobretudo no que se refere à técnica de composição. Foi o músico que, de certo modo, concebeu o emprego dos chamados *clusters,* ou cachos inteiros de notas, que se fazem soar simultaneamente no piano com toda a mão ou até com o antebraço. Sua tradução para a orquestra exige uma divisão precisa da mesma para poder produzir a interpretação simultânea de tais conjuntos de sons, divisão que se pode escrever minuciosamente ou em forma de notação gráfica aproximada, para ficar à discrição dos executantes e como uma componente aleatória. Quando não cultivou diretamente os elementos folclóricos, Cowell voltou seu olhar para um lirismo místico, que alcançou uma grande aceitação entre os modernos americanos. Suas numerosas sinfonias são, em certa medida, tal como já acontecera com algumas de Mahler, autênticos poemas sinfônicos. Bastará citar seus títulos, bem expressivos: *The Seven Rituals of Music, Madras* (com instrumentos típicos índios), *Thesis* e *Vestiges.*

O acaso e o lirismo místico em John Cage

Por uma razão geográfica de origem e afinidade com aquela característica atitude de abordagem da realidade, e pela sua convicção mística, incluímos aqui John Cage, nascido em Los Angeles, em 1912. Compositor da ruptura temporal, afeto aos processos do acaso e ao lirismo místico, Cage utilizou as mais diversas e variadas associações que,



Arquivo Salvat

Pormenor de uma obra de Duchamp que tem o curioso título de A Noiva Despida pelos Seus Solteiros, Inclusive. *A estética provocadora e revolucionária do artista francês serviu de base inspiradora a numerosas obras musicais, como os* 36 Acrostics, *de John Cage.*

sem dúvida, pertencem a este campo poemático. O fato de ser, no fundo, um poeta autêntico preservou a maioria das suas obras de se perderem num caos amorfo, infundindo-lhes, pelo contrário, um conteúdo incontestável. Devemos citar, por exemplo, seus repetidos *Imaginary Landscape* («Paisagem Imaginária») como mostras de uma espécie de realismo fantástico e onírico.

Ainda que no campo da música exista um número tão elevado de afinidades notórias e também subterrâneas, não será ocioso indicar que este tipo de reflexões sonoras tem, no fundo, uma inspiração nitidamente impressionista. Teríamos de remontar às *Images* de Debussy e, talvez com mais propriedade, ao seu eqüivalente raveliano, os *Miroirs.* Estes «espelhos», de fato imagens de Ravel, atuam à maneira de reflexos sonoros de uma realidade subjacente e transreal.

Outras obras de Cage têm como motivação as obras de artistas plásticos do seu círculo. Dedicados ao seu amigo Duchamp, escreveu, em 1970, os *36 Acrostics ra and not re Marcel Duchamp;* já vinte anos antes ilustrara um documentário sobre a obra do escultor Alexander Calder. De qualquer maneira, a pura excentricidade, para efeitos do presente comentário, poderá ser encontrada nas obras cuja construção se baseia nas teorias do acaso. Trata-se de um acaso de qualquer modo organizado em torno de fórmulas que não têm qualquer relação com as velhas concepções de organização de sons. Cage partiu dos métodos tradicionais da combinatória chinesa no antigo manual de *I Ching.* Por meio do mesmo, e atribuindo sons a elementos seus, chegava-se, evidentemente, a construções musicais bem diferentes das dos modelos convencionais.

Uma realização muito típica neste sentido pode ser o seu famoso *Atlas eclipticalis,* uma construção organizada que toma como ponto de partida um mapa celeste, atribuindo aos diferentes astros, segundo sua grandeza, eqüivalências sonoras suscetíveis das mais diversas combinações. Mas, por esta via, chegaríamos também às construções de música eletrónica, a que Cage também não é alheio.

Um destruidor de moldes: Erik Satie

Servindo-nos do mesmo processo de ligação temporal que temos vindo a utilizar para fornecer ao leitor uma série de exemplos típicos dentro do vasto panorama poemático musical do nosso século, aludiremos à primeira audição, realizada pelo próprio John Cage, de *Vexations,* de Satie, em 1963, em Nova Iorque.

Erik Satie (1866-1925) poderia ser considerado como o eqüivalente, numa época pretérita, da citada personalidade de John Cage. Músico realmente extravagante, boêmio e inconformista, era dotado de um grande sentido da criação musical, que exerceu com fina ironia. Foi visceralmente um provocador, que acabou por quebrar, e bem, não poucos moldes. Chegou de forma tardia à música, impôs-se três anos de disciplina escolástica, para, em seguida, a esquecer. Iniciou-se como pianista em diversos locais dedicados ao *music-hall,* o que o levou a relacionar-se estreitamente com os mais famosos compositores do seu tempo.

Satie foi um místico que obteve sonoridades insólitas do piano — recordemos os estranhos títulos de *Gymnopédies* e *Gnossiennes* — e operou uma brutal ruptura com uma tradição formal, por meio de obras como *Pièces froides.* Tentou um culto eminentemente sensorial da sonoridade, desprovida de qualquer sentimentalismo. Compreende-se que Satie tenha conseguido uma notável audiência entre os jovens vanguardistas de França, obcecados por encontrar uma saída autônoma para o beco sem saída em que se encontrava mergulhada a música, à margem dos nacionalismos, do wagnerianismo e das novas escolas ultracromáticas germânicas.

Satie desmitificou as velhas formas, mediante o emprego cada vez mais absurdo dos títulos que encabeçavam todas suas breves obras. Tais serão, entre outros, os *Préludes flasques «pour un chien»* («Prelúdios Lassos 'para Um Cachorro'»), *Descriptions automatiques, Embryons desechés* ou *Sports et divertissements*. Trata-se de partituras que, na altura, despertaram, sem possibilidade de posições intermédias, a mais fervorosa admiração, bem como as inimizades mais radicais. O decurso dos anos e, sobretudo, a análise objetiva da evolução experimentada pela música durante o século atual permitem-nos descobrir, em todo seu valor, o sentido profundo daquele inconformismo, daquela necessidade de encontrar uma saída revolucionária para a música. Trata-se do processo de desintoxicação que tem amiúde de ser equacionado para desalojar a rotina do exercício musical. Assim se foi afirmando com um aroma de pureza primitiva, com uma simplicidade de eremita, que contrasta com os descobrimentos positivos no campo de uma sutil harmonia, para alcançar o mais difícil que se pode obter no culto das artes: a realização de autênticas inovações sem, no fundo, subverter suas bases. Satie foi um compositor de vanguarda, sem deixar de ser tonal nem ter de recorrer à dissonância como elemento expressivo. Conseguiu-o, graças à contínua presença de um fundo poético indescritível, a que só anedoticamente atribuía seus singulares títulos.

Para lá das partituras que dedicou ao bailado, como a célebre *Parade*, sua obra mais acabada foi *Sócrates*. Trata-se de um drama sinfônico com vozes, que pode ser interpretado em diversas versões, quer com quatro sopranos ou com um único cantor solista, quer com acompanhamento pianístico ou com uma orquestra de câmara. Para esta realização, Satie empregou um dos métodos que mais adiante foram explorados até a saciedade pelos melhores compo-

A cena, pertencente a um quadro de Toulouse-Lautrec, é tipicamente impressionista. Os máximos expoentes do impressionismo musical francês foram admiradores confessos de Erik Satie: Debussy concedeu-lhe seu constante apoio e Ravel estreou algumas das suas obras.

Coleção particular/Arquivo Salvat

Museu do Vinho de Vilafranca del Penedès/Arquivo Salvat

Dos hinos a Dioniso à cantata de Alban Berg sobre texto de Baudelaire, todas as artes exaltaram o vinho, fonte de esquecimento e alegria. Em cima: excerto de um mural alusivo ao tema, obra do artista catalão Xavier Nogués.

sitores. Um leitor do diálogo de Platão joga com a magia do seu texto, enquanto, à sua volta, desliza um friso sonoro tão lento como inquietante. Voltamos, portanto, à mais pura essência do poema musical. Com isso, Satie construiu uma realidade que se presta a múltiplas ligações formais. Por um lado, estabelecem-se analogias com o ciclo lírico, tal como foi concebido por Schubert e Schumann nas suas grandes produções poéticas unitárias. Que dúvida pode restar de que a *Viagem de Inverno* ou *A Amada Distante* são, no seu conjunto, verdadeiros poemas musicais dotados de uma unicidade superior à da mera justaposição dos seus sucessivos *lieder?* Por outro lado, a este *Sócrates* de Satie seguem-se inúmeras cantatas, que não constituem senão poemas musicais a que um ciclo poético mais extenso deverá servir de base. Sobretudo a partir do momento em que se descobriram as enormes possibilidades expressivas da voz considerada como um instrumento capaz de uma infinidade de inflexões fonéticas, gritos, soluços, sussurros ou estridências. Deste ambiente surgem obras, sem dúvida poemáticas, que tanto podem ser a *Perséphone,* de Stravinsky, como a *Ode a Napoleão,* de Schönberg. De uma a outra latitude estética encontraremos semelhantes poemas musicais em que a voz adquire a categoria de solista proeminente. Toda a música contemporânea no-la mostra assim, como a cantata *O Vinho,* de Alban Berg, ou as criações de Berio, Stockhausen e Nono.

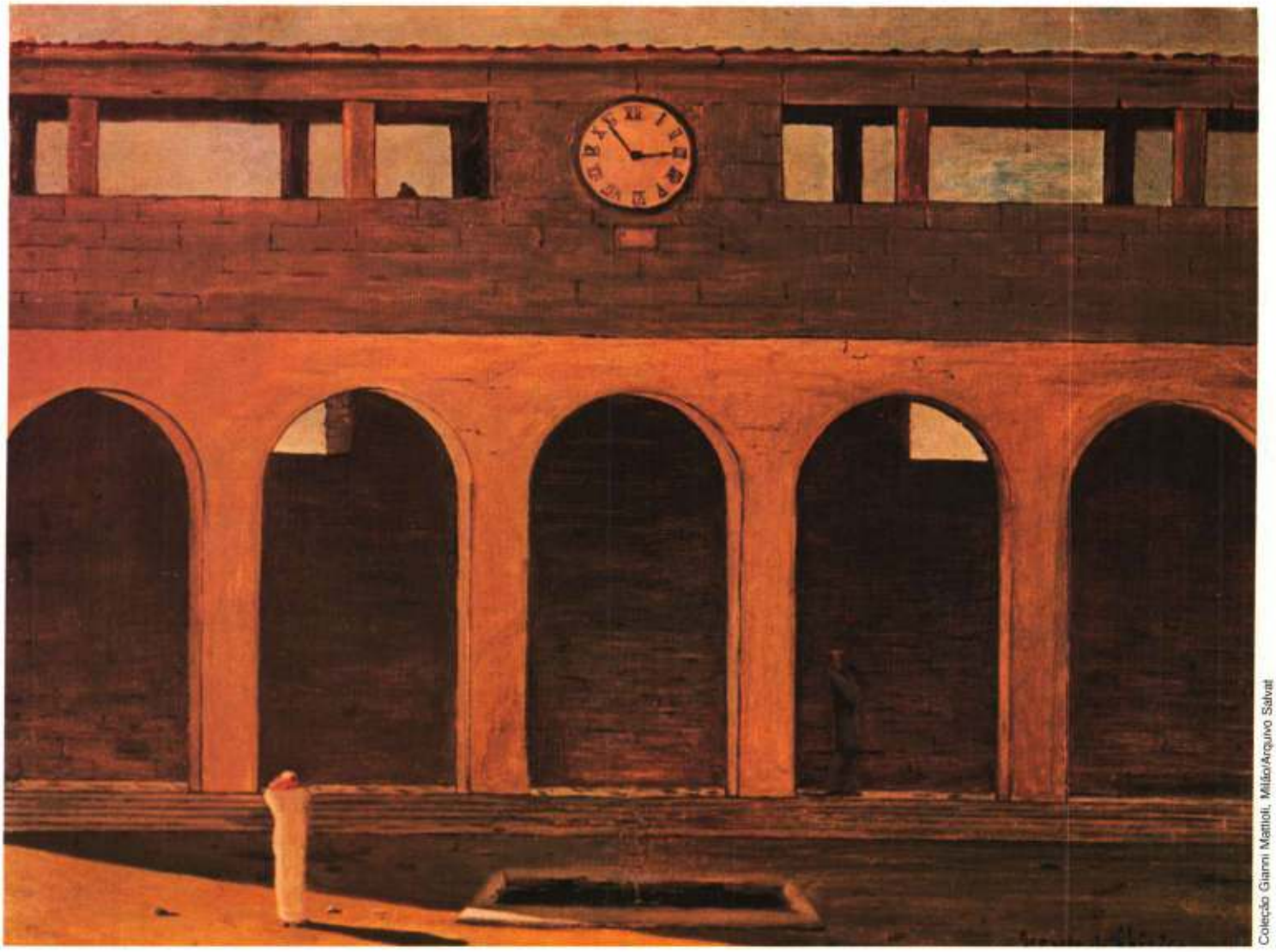
O acorde místico de Scriábine

Mas devemos apresentar ainda ao leitor outros aspectos singulares de poematismo sonoro que, pela sua personalidade, se furtam abertamente a um esquema convencional à maneira de um Richard Strauss. Falta, por exemplo, recordar, com o pormenor que merece, uma figura como a de Scriábine (1872-1915). De origem russa, Scriábine pertenceu à estirpe dos pianistas eminentes que acabam por experimentar a necessidade de se acolher às dimensões mais vastas da orquestra sinfônica. Trata-se, novamente, como já parece obrigatório em todos os exemplos que temos vindo a citar, do compositor que fugiu da linha tradicional. Scriábine deixou de sentir, num determinado momento, interesse pelas formas fechadas, que pareciam repetir-se já inutilmente, de acordo com moldes gastos como a dicotomia do concerto com solista ou os temas contrastados do esquema sinfônico.

Para Scriábine, a música não foi uma arte de evasão, de diversão, devendo antes abordar um campo de acentuada profundidade e de denso conteúdo conceptual. O característico e importante nele será precisamente a meta mística e sensivelmente nebulosa a que quererá chegar, recorrendo a um único jogo sonoro. Sua obsessão, quanto ao que se refere ao âmbito da nossa exposição, concretizar-se-á num desejo vago de caráter espiritual, transcendente, desprovido de conotações concretas. Disse-se que não se trata de uma ideia precisa, de uma sensação ou de uma mera contemplação. Mas sim de alcançar o mistério que se encontrará unicamente numa especial postura de êxtase, como uma reintegração da totalidade do cosmo na divindade.

Esta nebulosa concepção acaba por se realizar numa espécie de total integração das artes, diferente, no entanto, da idéia wagneriana da *Gesamtkunstwerk.* Scriábine criticava justamente em Wagner, de quem foi um adversário rotundo, a debilidade das bases do seu suposto totalitarismo artístico, já que não lhe bastava apenas a justaposição dos fenômenos literário-dramático e musical. Para obter esta espécie de ubiqüidade sonora em todas as frentes, era preciso que a música viesse à tona com um complexo esmagador de cores, perfumes, dança, gostos e até, como ele dizia, «carícias». Só desta forma devia ser possível alcançar a integração nesta espécie de polifonia majestática.

Para uma história do fenômeno musical, o importante é a sua repercussão efetiva no campo dos sons. E Scriábine conseguiu-o por meio daquilo a que chamou o seu «acorde místico» e da articulação rítmica por uma série de figuras irracionais, soluções que aparecem nas suas grandes produções orquestrais: *Poema do Êxtase* e *Prometeu.* Na segunda destas partituras, em que tratou o tema ancestral do fogo, tentou a incorporação de sensações luminosas no conjunto expressivo. Quanto à primeira, não se pode dizer que seja música de programa,



Colecção Gianni Mattioli, Milão/Arquivo Salvat

O Enigma do Tempo, *do italiano Giorgio de Chirico. A composição pertence à chamada* arte metafísica, *corrente transcendentalista das primeiras décadas do século XX, que alcançou todas as disciplinas e animou músicos como Scriábine e Messiaen.*

mas que possui um poematismo musical genérico. O que com ela tentou, e até certo ponto conseguiu, foi a obtenção de uma tímbrica inédita por meio da introdução de elementos insólitos, procedentes em grande parte da percussão oriental. Insistimos em que, para Scriábine, se tratava, mais do que um problema de refinamento tímbrico, de alcançar o mistério teológico, ou, melhor, teúrgico. Do acorde-motor que mencionamos surgiram todas as associações de motivos modais e até de construção. Forçosamente, esta concepção aproximar-se-ia da futura música dodecafônica. Com efeito, não se pode falar, nas suas últimas obras, de verdadeiras escalas tonais ou modais, mas de séries básicas embrionárias.

O misticismo e o orientalismo de Messiaen

Uma vez mais, deverá estabelecer-se uma associação imediata entre Scriábine e outro compositor, Olivier Messiaen (n. 1908), que, no entanto, não se encontra inscrito exatamente no círculo daquele, pois seu indiscutível misticismo sonoro passa pela mais completa ubiqüidade sonora. Muito mais afim de tudo o que se prende com a arte oriental, Messiaen trabalhou sobretudo em ritmos justapostos, que ele disse obter das estrelas, dos pássaros, dos átomos. É certo que muitas onomatopéias dos cantos das aves aparecem artificiosamente elaboradas em obras poemáticas, como *Oiseaux exotiques* («Pássaros Exóticos») ou *Réveil des oiseaux* («Despertar dos Pássaros»). Mas não é só esta auscultação transcendente que fundamenta sua mística sonora, são também outras séries que se baseiam em meditações de fundo religioso. Por um lado, trata-se da liturgia católica, como em *A Ascensão, O Banquete Celestial, Aparecimento da Igreja Eterna,* entre outras obras. Por outro, embora seja um jogo de palavras, interessa seu fervor «messiânico», que se desprende, imperioso, de obras cem por cento poemáticas, como o famoso *Quarteto para o Fim dos Tempos* ou as *Visões do Amen.* Em outro sentido, existe uma série de composições poemáticas, igualmente famosas, que revertem às fontes indianas, como a *Turangalilâ Symphonie.* Em algumas destas obras será oportuno recordar que Messiaen empregou pela primeira vez, como componente tímbrica, as célebres ondas Martenot, instrumento eletrônico concebido por Maurice Martenot e que vem constituindo uma forma inicial da moderna música eletrônica.

Composições modernas de índole programática aprofundaram, nem sempre com o acerto dos músicos antes mencionados, a temática oriental. Uma boa parte da música dos anos 60 viu-se subitamente afetada pela influência da estética *zen,* forma derivada do budismo que penetrara já em figuras muito notáveis, como a do atrás citado John Cage. Este culto do paradoxo insólito foi um pouco abandonado depois, mas não há dúvida de que contribuiu para estranhas formas musicais, dotadas de uma rara poesia. O momento presente parece querer insinuar um regresso a formulações mais realistas, que, sem chegarem à velha *Fundição do Aço* (1927), do russo Alexandr Mossolof (que, aliás, tem um curioso e glorioso precedente em *A Maquinista,* de Anselmo Clavé), pretendem cultivar — no fundo, sempre com um propósito formal semelhante — conteúdos de caráter político. ■

Capítulo 7

Música e Natureza

Salvo num período relativamente curto, se bem que muito significativo — pouco mais de um século desde os primeiros *lieder* de Franz Schubert até que Jean Sibelius encerrou prematuramente sua produção —, a música européia foi sempre uma arte racionalista, uma arte da forma e do som em si, e não de expressão, por seu intermédio, de elementos alheios à própria substância sonora.

Foi necessária a consolidação do Romantismo como estilo vital para que a música considerasse que sua missão era ser veículo de sentimentos, de estados de espírito, de idéias e até de conceitos metafísicos, quando a palavra se revelou inábil para captar o inatingível.

O aperfeiçoamento do piano moderno e, sobretudo, o grande desenvolvimento da orquestra no século XIX foram também outra condição indispensável ao processo. A poderosa voz orquestral aumentou o número e a variedade de instrumentos, multiplicou as possibilidades expressivas da intensidade, do matiz e da combinação tímbrica e pôs nas fervorosas mãos do compositor a infinita potencialidade de um Pentecostes antes inimaginável por qualquer arte, incluindo a música. Agora podia tentar-se tudo: pintar o majestoso correr do rio, sussurrar o mistério da floresta, elevar-se acima da montanha; e também revelar, em confissão universal, as recônditas paixões da alma.

A incorporação na música culta de melodias e ritmos do folclore contribuiu igualmente para o triunfo da expressão na música, pois não é em vão que o sentimento popular flui entrelaçado com os fatos capitais da existência: o nascimento, o casamento, o filho e a morte. Mas nunca se deve esquecer que a *incorporação estética* da Natureza nas preocupações da civilização ocidental é inerente a uma cultura, a burguesa; a um estado de espírito convertido em estilo e norma de vida, o Romantismo; e a um meio de expressão, a música.

Alguns precedentes

A mera imitação da Natureza — não sua descrição e muito menos sua transubstanciação musical — existiu, como processo da música européia, praticamente desde a Idade Mé-

Dois mosaicos bizantinos do século XII que representam, respectivamente, o primeiro e o quarto dia da Criação segundo o Gênese. Haydn tentou refletir musicalmente o grandioso ato original no seu célebre oratório A Criação, *que é um antecedente inegável das turbulentas evocações panteístas do Romantismo.*

Capela Palatina, São Pedro de Palermo/Arquivo Salvat

Capela Palatina, São Pedro de Palermo/Arquivo Salvat

dia. Neste longo périplo, Franz Joseph Haydn não seria certamente o primeiro a desenvolver um pouco mais o estilo imitativo; mas é indubitável que seus grandes oratórios, *A Criação* (1798) e *As Estações* (1801), duas vastas alegorias da obra de Deus e da obra do homem, contêm elementos premonitórios do caldo de cultura romântico.

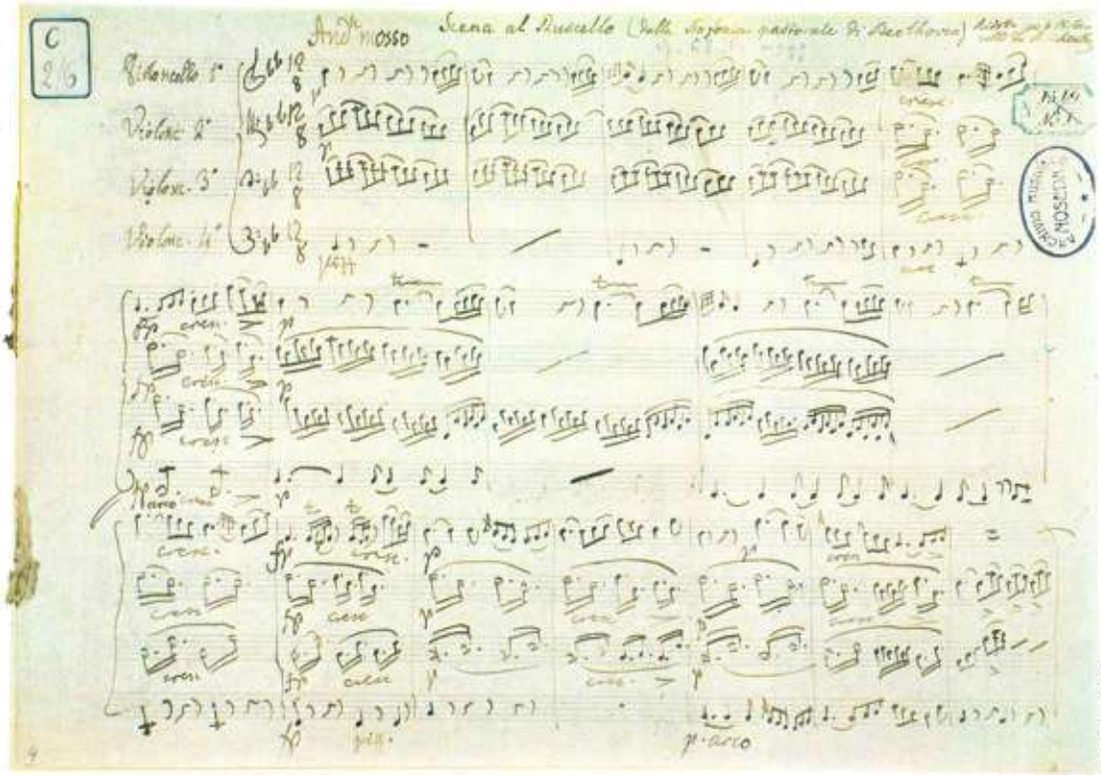
O chamado «pai da sinfonia» aumentou, em ambas as ocasiões, a orquestra até os limites que seu tempo lhe permitia: e é compreensível, porque o *assunto* dos seus oratórios era a Natureza; se se atender ao comentário de Beethoven, de Schumann ou de Berlioz, que só viram em Haydn o «velho professor» ou «elegante cortesão», e se, após a experiência de quase dois séculos, ouvimos em *A Criação* a apolínea e pudica descrição do caos primordial, é fácil esboçar um sorriso de pejorativa comiseração. Mas os contemporâneos de Haydn sentiram-se pouco menos do que aterrorizados perante as ousadias harmônicas, os efeitos sonoros e as mil onomatopéias ali invocadas: apontamentos do raio, da tempestade ou da chuva; murmúrios da água e trinados dos pássaros; o rugido do leão, etc. É indiscutível que Haydn se manteve aqui, como sempre, estritamente músico e respeitador da forma clássica; mas que fique também bem claro que o *horror* do seus emperucados concidadãos provinha da contemplação de um umbral ignoto, que Haydn entreabriu.

Mas o caldo de cultura estava já em ebulição. Depois da hoje esquecida *Sinfonia das Estações*, de Peter von Winter, outro passo decisivo foi a Sinfonia «Pastoral», de Beethoven, completada apenas dez anos depois de *A Criação*. Sempre que se fala de *música de programa*, a «Pastoral» torna-se uma bigorna para todas as marteladas. Claude Debussy diria da «Pastoral» que é menos bela do que as outras obras de Beethoven que não descrevem nem imitam, porque contêm a «transposição sentimental do que é *invisível* na Natureza». Como a estética de Debussy devia ser anti-romântica, a «Pastoral» havia de levar a estocada debussyniana. Na realidade, sabemos hoje que a Sinfonia em fá maior atua como charneira entre o estilo imitativo — o murmúrio do regato, o

Os músicos do Romantismo evocaram constantemente os grandes ambientes naturais e mostraram-se especialmente impressionados pelas paisagens montanhosas, como a que a imagem da direita reproduz, correspondente aos Alpes austríacos. O artista romântico não se limitou a descrever a Natureza, mas interpretou-a à luz da sua própria subjetividade, cantou-a como fonte de toda a beleza e até de todas as virtudes, numa espécie de panteísmo não racionalista.

Salzburger Landessammlungen/Arquivo Salvat

Embaixo: uma página da Sinfonia n.º 6, «Pastoral», de Beethoven. Afetado já por uma incipiente surdez, o gênio de Bonn procurou a solidão, retirando-se para o campo durante uma temporada, no ano de 1807. Ali concebeu esta obra, que foi definida como a mais bela recriação sonora da Natureza que o homem alguma vez conseguiu.



Simon/Ricciarini

canto dos pássaros, o uivo do vento —, que é herança do passado, e a atitude do músico moderno perante a Natureza, de que se separou o suficiente para poder contemplar com sensibilidade estética.

A contemplação da Natureza

Eis o fato causal da música romântica: o distanciamento da Natureza, para a contemplar, e o regresso ao seu lar, com a nova sabedoria ganha.

O homem antigo ou rural não contemplava a Natureza; trabalhava-a, sem a transformar; se a observava, era para prevenir o incontrolável que o podia afetar a ele e aos seus interesses: a chuva que mantém os prados frescos, o Sol que doura as espigas, o gelo que pode queimar o futuro incipiente... Só o começo da era industrial, só a actividade humana transformadora do meio, só a formação e consolidação de uma nova classe social, a burguesia urbana, permitiram o salto do pano de fundo animista e mítico das origens para a conquista moderna da visão estética da Natureza, mais para lá do ruralismo mecanicista.

Talvez fosse uma questão de nostalgia de um hipotético paraíso perdido, nem por não existente menos desejado. Seja como for, o indivíduo burguês-liberal, esse homem criativo que já deixara de ser vassalo ou criado de um senhor e que promovia o desenvolvimento do comércio, da indústria e da arte, distanciou-se das velhas cadeias para contemplar, meditar e sonhar: a música tornar-se-ia, com sua polissêmica linguagem, o veículo mais proteico para essa meditação, até que a saudade se tornasse insuportável e o retorno, num impossível regresso, uma carência da angústia existencial contemporânea.

Relação Humanidade-Natureza na música do século XIX

O homem-protagonista deste século contemplou a Natureza, de que elegeu a montanha como sua mais prodigiosa realização: por conseguinte, os altos cumes seriam fonte inesgotável de motivações estéticas.

O mar não conseguiu idêntica atenção. Uma das causas pode encontrar-se no fato de a grande música da época ter origem no interior, quase sempre centro-europeia pela forma, pelo conteúdo e pelo lugar, por esta ordem. Para Mendelssohn, para Berlioz e até para Wagner — embora *O Navio Fantasma* exija uma análise particular —, o mar foi um elemento estranho, exótico, confundido com a imagem temporal da viagem. Pelo contrário, o rio, o vale, a floresta e a montanha foram elementos constitutivos do ambiente cotidiano.

Foram duas as atitudes de base que o Romantismo adotou perante a Natureza contemplada; a vivência para uma inspiração genuína ou ingénua que alimentou as artérias da música, sem modificar sua substância — foi este, *grosso modo*, o caso do piano, da obra orquestral e, sobretudo, do *lied* de Schubert, Schumann e Brahms —, e a manifestação para fora do sentimento, que, exposto como *programa*, transtornou as leis da música ao submetê-las aos ditames da *expressão*. Esta segunda atitude produziu o poema sinfônico de Franz Liszt e Richard Strauss (a obra poemática de Sibelius tem matizes próprios), o drama musical wagneriano e a sinfonia cósmica de Anton Bruckner e Gustav Mahler.

Ainda que com entidade própria, um tanto fora destas duas grandes vias, o decorativismo do formalista Felix Mendelssohn *(O Sonho de Uma Noite de Verão)* e desse raro artista que foi Hector Berlioz, num certo sentido eqüivalente musical de Delacroix, revela-se um *filum* antigo e ermo.

Liszt, o peregrino

Virtuose do piano, compositor, professor e filantropo, Franz Liszt é figura central da música romântica. Foi ele o criador do poema sinfônico, composição orquestral num único andamento, que adota a forma livre da fantasia, emprega como fio discursivo a variação psicológica, costuma partir de uma fonte de inspiração literária e pode ser precedida de um programa descritivo. Das treze composições deste gênero que compôs, a n.º 1, *O Que Se Ouve na Montanha* (1848-1854), além de invocar o grande tema romântico da montanha, formula, talvez pela primeira vez, a oposição Humanidade-Natureza, dualismo que detectaremos até o *Assim Falava Zaratustra*, de Richard Strauss. A enfática composição de Liszt revela-se ingênua e esquemática para ouvidos atuais. Mas, nela, é já importante a utilização de um *Naturthema*, assim apresentado pelo oboé:

São três os aspectos mais relevantes deste risonho esquema: a curva descendente-ascendente, que sugere o movimento da Natureza; a sua entoação pelo oboé, instrumento muito querido dos músicos românticos, assim como o violoncelo e a trompa; e o caráter *dolce grazioso* do canto ligeiro, despido de qualquer dramatismo.

Mas de Liszt atrai-nos particularmente o piano, e dele o ciclo conhecido por *Anos de Peregrinação*, porque sua atitude perante a Natureza e perante seu século foi a do sábio peregrino. Liszt percorreu a Europa, entre 1835 e 1840, em longas digressões concertísticas, na companhia da amante, a condessa Marie d'Agoult. A Suíça e a Itália receberam as visitas e estadas do casal. Mas este viajante por obrigação não era um prosaico comerciante do som e da forma. Trazia uma espécie de diário musical — o diário, outra constante do estilo de vida romântico — que se transformaria em inúmeras composições como resposta aos estímulos do ambiente. Em 1850 selecionou dois cadernos, para os quais escolheu o título muito significativo de *Anos de Peregrinação*. Os cadernos seriam finalmente três, com vinte e seis composições.

Seria inútil pretender encontrar neste mosaico outra unidade que não a derivada do princípio itinerante. O primeiro caderno corresponde ainda, em certa medida, ao incipiente esquema Humanidade-Natureza. O segundo aglutina estímulos plásticos — quadros de Rafael ou de Michelangelo —, literários — Petrarca, Dante — e folclóricos — canções e tarantelas. O terceiro, enfim, é filosófico, religioso e introspectivo, como correspondendo ao ciclo vital de um peregrino-pioneiro dos grandes temas do seu século.

O velho mestre do «Es»

Richard Wagner, amigo, protegido e finalmente genro de Franz Liszt, é a peça central do quebra-cabeças, aquela que completa e dá sentido à identificação de Natureza e música no século XIX. Em Wagner, a relação Natureza-sociedade-

O Jardim da Villa d'Este, *de Corot. Nas belas e silenciosas estâncias desta ilustre moradia italiana, compôs Franz Liszt diversas obras em que se encontra presente um sentimento quase místico da Natureza. Uma delas intitula-se* Jogos de Água na Villa d'Este *e faz parte dos* Anos de Peregrinação.

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

-indivíduo é o substrato da tensão queda-redenção que anima toda sua obra. O autor de *Parsifal* viveu imerso na crise da sociedade burguesa. Relação e tensão aparecem já explicitamente em *O Navio Fantasma* (1841): nesta «ópera romântica», o homem, condenado a navegar por toda a eternidade, e a mulher, sublimada pela compaixão, retornam ao mar-lar-inferno para se redimirem, ao perecer nele. Wagner empregou aqui generosamente o figurativismo imitativo, se bem que relacionando-o com o drama dos protagonistas. Eis, por exemplo, uma figuração do furacão e das altas ondas que açoitam o barco maldito:

Os protagonistas são definidos musicalmente pelo seu destino; o do Holandês, navegar sem rumo nem descanso:

o de Senta, redimir o Holandês pela suprema compaixão:

O tema do navegante, brioso e ameaçador, aparece, na abertura, exposto pela trompa, o instrumento romântico por antonomásia da Natureza. O tema compassivo de Senta é confiado inicialmente ao corne-inglês, que em Wagner corresponde à «Natureza dorida».

Muito mais tarde, em *Tristão e Isolda* (1857-1859), os protagonistas dialéticos do «drama musical» seriam o dia e a noite, como entidades respectivamente hostil e propícia aos amantes. À luz do dia, Tristão e Isolda aparecem em confronto, não se reconhecem; no regaço protetor da noite formam a nova unidade que já não se chama Tristão e Isolda. O dia manifesta o dado exterior, a ordem social, a representação atribuída oficialmente ao homem e à mulher. A noite, que apaga o mundo visível, traz-nos o ensimesmamento metafísico do ser, expresso inefavelmente pelas palavras e a música de Isolda na «Morte de amor» conclusiva: «Na enchente ondulante, no som ressonante, no universo suspirante da respiração do mundo... afundar-me... fundir-me... inconsciente... supremo deleite!»

O dia tem um tema específico cujo breve desenho aparece,

aqui e ali, como um aviso agourento. Pelo contrário, a noite matiza-se em vários, conhecidos convencionalmente como a «Felicidade na noite», a «Eternidade do amor na noite», o «Repouso na noite», etc. Reproduz-se aqui o esquema da chamada «Invocação ou hino à noite», um motivo ascendente de intenso cromatismo, que os amantes cantam, na perfeição do seu êxtase:

Mas, se há uma obra musical da Natureza escrita no centro da trilogia mito-contemplação-retorno, é *O Anel do Nibelungo*. Aqui, o figurativismo tornou-se conceptual: já não se trata de imitar ou descrever, mas sim de proporcionar a essência e o símbolo do elemento natural dentro do tecido dramático-musical. Há motivos, por exemplo, para o «ouro» no seu estado de inocência, que captamos como um cintilar acústico nas trompas (*a*); ou para o «trovão» personificado pelo deus Donner (*b*); o majestoso «arco-íris» que se estende, formando a ponte do Walhalla, indicado pelos violoncelos (*c*), ou a vibrante espada brandida por Siegmund, concebida por Wotan como força e impulso de conquista e representada pela trombeta (*d*):

Todos estes motivos têm uma evidente relação de parentesco e derivam da ruptura do acorde perfeito de mi bemol maior (*Es dur* na nomenclatura alemã) que inicia *O Ouro do Reno*, o prólogo de toda esta vasta cosmogonia. Essa ruptura gera o *Naturthema*, a escala ascendente que corresponde à deusa primigênia, Erda, a Natureza omnisciente no seu sono: sagrada, estática, inocente, indiferente, nem benévola nem hostil ao homem. Para Wagner, o homem (o deus Wotan) é quem entra em conflito trágico com a Natureza, já que a sua vontade de poder produz relações de agressão e transformação que hão-de inevitavelmente voltar-se contra o agente causador da perturbação. A crise que Wagner expõe em *O Anel* tem uma solução necessária e cruenta: a destruição pelo fogo do orgulhoso Walhalla, situado — claro! — no cimo das místicas montanhas tão amadas pelos românticos. Daqui, que o motivo declinante associado ao «crepúsculo ou fim dos deuses» seja a inversão do *Naturthema*, ascensão e descida, elevação e queda, intimamente ligadas numa única e majestosa frase musical:

Não é ocioso recordar aqui que a palavra *Es* (a nota mi) corresponde também em alemão a um pronome neutro intraduzível (que mais adiante Freud utilizou para designar o «Id» na sua teoria psicanalítica. Wagner estava plenamente consciente da neutralidade do seu *Es* inicial, dessa pulsação primordial da Natureza; e, ao mesmo tempo, intuía sua relação

com as profundidades ignotas da psique. A 26 de janeiro de 1867 escreveu a Luís II da Baviera uma carta em que se auto-intitulou «velho mestre do *'Es'*», onde diz: «Como devo interpretar esta palavrinha, que aparece com tanta freqüência e sempre fugazmente e que aparentemente não quer dizer nada?... Só quando o orgulhoso murmúrio do mundo emudece no silêncio da noite, então escutamos o borbulhar da fonte familiar, que nos segreda este suave e doce monossílabo: *Es'*; e, então, a alma sente que é tão inefavelmente grande e omnicompreensivo, que nenhuma outra palavra, por grande e poderosa que seja, pode expressá-lo e abarcá-lo.»

Faltava já pouco para que o ciclo se encerrasse. A música, que antes imitava a Natureza, retorna a ela, depois de expiar o pecado, ou seja, o atentado, a ruptura do *Es*, do acorde perfeito. Quando, na Sexta-Feira Santa, floresce o prado de *Parsifal*, a última e tão mal entendida obra de Richard Wagner, o velho e sábio Gurnemanz expõe, com grande beleza, o vínculo novo e redentor na dialética Humanidade-Natureza: «O homem benevolente caminha com passos atentos e suaves... porque, hoje, a Natureza redimida do pecado vive o seu dia de inocência.»

A sinfonia como cosmo

Se Wagner resolveu no drama musical o problema da contemplação e do retorno, seus herdeiros fizeram-no por meio da sinfonia e do poema sinfônico cósmicos.

Anton Bruckner, sinfonista puro, teve um conceito de Natureza ingênuo e panteísta. Nos primeiros andamentos das suas 2.ª e 4.ª Sinfonias, nos grandes *Adagios* das 7.ª e 8.ª cantou, a partir de dentro da substância musical, a ação de graças do homem extasiado. Em Bruckner, o camponês contempla, por fim, a Natureza e retorna a ela com uma oração de graças ao Deus criador de tais maravilhas. Esta é a inefável função dos dois últimos temas que escreveu na coda do terceiro andamento da sua 9.ª Sinfonia, passagem que costuma ser citada como o «adeus à vida» de Bruckner. Pode ainda surpreender-nos que ambas as células, descendente a primeira (*a*) e ascendente a segunda (*b*), obedeçam ao esquema figurativo do *Naturthema*, de Franz Liszt e do *Naturthema*, com sua inversão, de Richard Wagner?

Em Tristão e Isolda, *Wagner identificou plenamente o amor com a Natureza; enquanto o dia e a luz se mostram hostis aos amantes, a noite acolhe-os, protege-os com seu silêncio e sua fresca obscuridade e converte-os, no seu seio, quase num único ser. Embaixo: desenho de Gause, inspirado na primeira representação desta obra na Ópera de Viena, em outubro de 1883.*

Roger Viollet

A. Vilella/Arquivo Salvat

Fotografia do austero escritório de Anton Bruckner (em cima). O grande sinfonista cantou a beleza e a harmonia da Natureza, culminando assim uma tendência expressiva muito própria do Romantismo. Sua vela lírica, generosa mas contida, alcançou níveis sublimes no célebre Adagio *da 7.ª Sinfonia, que Luchino Visconti utilizou depois, como mórbido comentário musical, em um dos seus mais belos filmes:* Senso.

A intenção de Gustav Mahler é muito diferente. Com ele, a sinfonia quis ser universo, discurso do mundo, confissão vital, testemunho de um grau mais avançado na crise do indivíduo burguês que vê já periclitar todo o sistema das suas relações. Pelas sinfonias de Mahler passam freudianamente recordações de infância, a ressonância da flauta de Pã, os gelos da superfície que se quebram para que o vulcão interior entre em erupção, o combate de morte — desde Nietzsche — de Apolo e Dioniso, o ingênuo rural e *kitsch* como postal turístico densificando-se com a profunda meditação de Zaratustra, como uma paráfrase da Erda wagneriana despertada por Wotan: «Oh, homem, atende! Que te fala a profunda meia-noite? Eu dormia! Despertei deste sono! O mundo é profundo e pensado mais profundo do que o dia!»

A que se deveu o *boom* Mahler das últimas duas décadas? Deixando de lado explicações mecanicistas, como seriam a atual qualidade técnica das orquestras e o enorme consumo discográfico, a grande expansão de Mahler coincidiu com outro agravamento da crise cultural do Ocidente, depois da relativa recuperação que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. Mas a agonia de Mahler nas suas sinfonias não é ainda a decadência definitiva, ainda se eleva ali o ato criador na contemplação da Natureza.

A expressão da decadência final estaria reservada aos *Gurrelieder* (1901-1911) de Arnold Schönberg, o enorme poema sinfônico do amor, da morte e da caça selvagem, escrito para uma formação orquestral gigantesca, que revelou ao seu próprio autor a parede final no beco sem saída da música tonal e romântica.

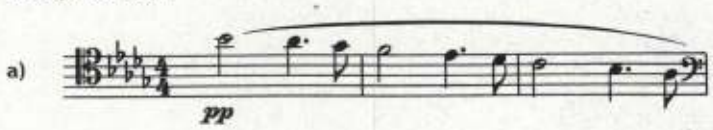
Ao meio, muito menos intelectualista e sabendo-se herdeiro direto da conquista social wagneriana do artista burguês, Richard Strauss (1864-1849) magnificou o poema sinfônico lisztiano com a paleta orquestral que o autor de *Os Prelúdios* possui. Em duas destas produções, *Assim Falava Zaratustra* (1896), estimulada pelo prólogo da obra de Nietzsche, e a *Sinfonia Alpina* (1915), Strauss tratou uma vez mais a dualidade Humanidade-Natureza. A introdução do friso nietzschiano popularizou-se graças a um filme, *2001, Odisséia no Espaço,* até se converter em mercadoria cotidiana que tanto serve para a publicidade de um relógio como para a de um inseticida. Triste destino o desta imperiosa chamada solar, deste novo *Naturthema* em dó maior, ascendente como seus modelos e entoado brilhantemente por quatro trombetas em uníssono sobre a pedal do órgão e entre as vigorosas percussões do timbale!

Strauss referiu-se ao seu poema nestes termos: «Propus-me traçar musicalmente um quadro do desenvolvimento da Humanidade desde suas origens, através das suas diferentes fa-

Em cima: capa de uma edição da partitura de A Raposinha Matreira, *de Leoš Janáček. A obra é um bom exemplo do compromisso entre verismo e impressionismo, que o autor adotou na sua música e que entronca na sua teoria das «melodias da fala», ou seja, do tratamento musical baseado numa rigorosa audição da curva tonal da linguagem falada.*

ses religiosas ou científicas, até à concepção nitzschiana do super-homem.» Para isso, ao *Naturthema* em dó maior opôs o «anseio humano» escrito em si maior, que finalmente se resolve em outro retorno.

Quase vinte anos mais tarde, Strauss elevou um monumento sonoro à montanha tão amada pelo Romantismo: aos Alpes bávaros e austríacos. A aparatosa *Sinfonia Alpina* combina ecleticamente a imitação, a descrição e o conceito com a lição muito bem aprendida dos antecedentes — sobretudo Liszt e Wagner. A mutação noite-amanhecer é realmente majestosa na sua poderosa síntese expressiva. A obra começa com o *Naturthema,* descendente uma vez mais, com claras ressonâncias da Erda primigênia: a Natureza adormecida (*a*); depois desenha-se uma massa acústica, o pressentimento da montanha (*b*); finalmente, quando nasce o Sol e o soberbo panorama revela seus perfis, o *Naturthema* expande-se, num radiante dó maior, com modificações da escala e do *tempo;* a Natureza desperta agora para que o homem se lance à sua conquista (*c*):



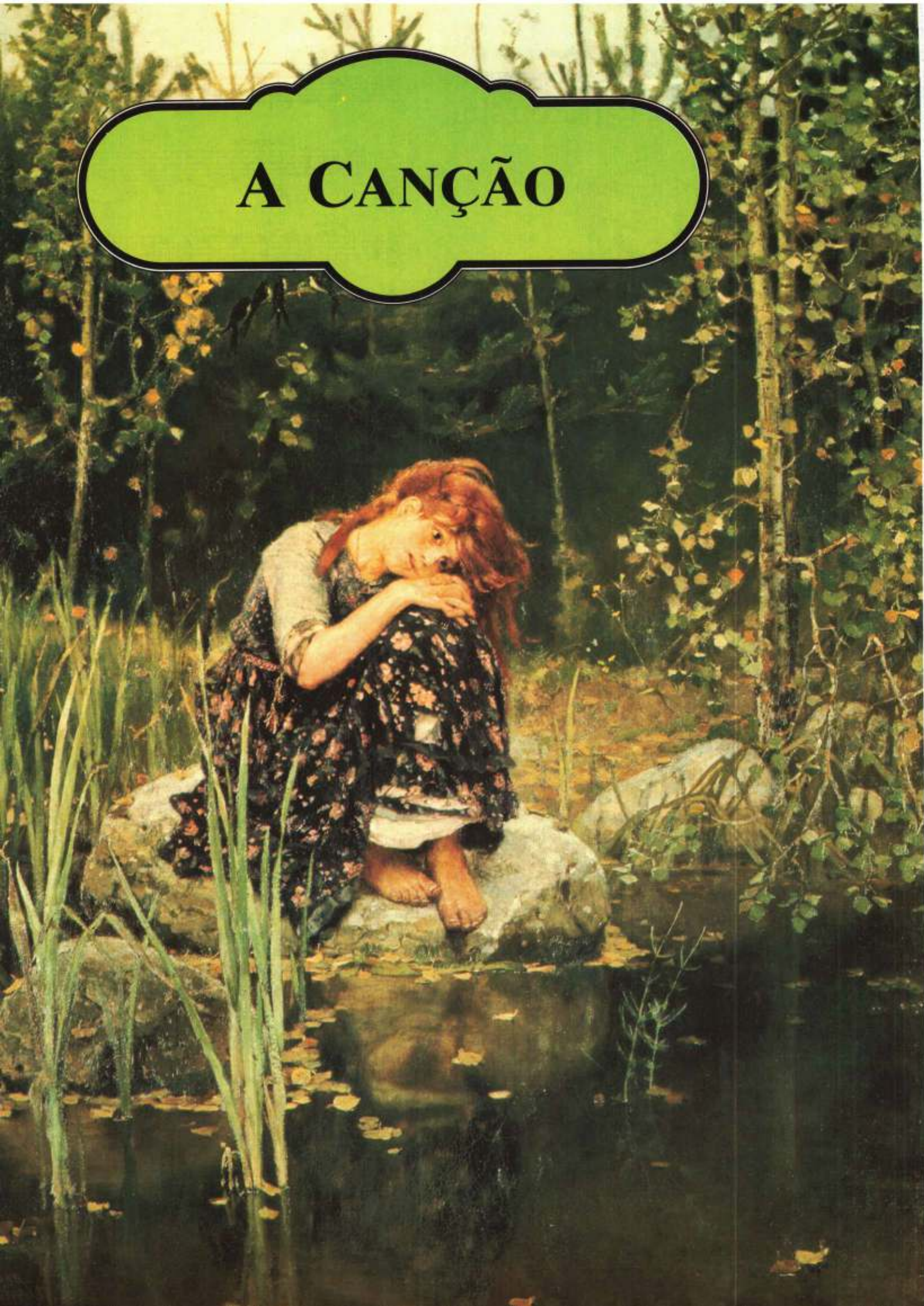
E depois?

A Primeira Guerra Mundial acabou, entre outras coisas, com a contemplação romântica da Natureza: a música voltou a olhar-se no seu próprio espelho. Jean Sibelius, o último representante de um poematismo musical de fôlego nacional — na sua música está sempre presente a imensidão florestal e lacustre da paisagem finlandesa —, isolado das novas correntes estéticas, deixou de escrever música a partir de 1925. Recordemos, pela última vez com ele, um *Naturthema,* a escala ascendente do violoncelo que corre eternamente como o rio de Tuonela, o país da morte:

O Impressionismo já não regressou à Natureza: limitou-se a tomar dela cores e brilhos, sem lhos devolver. Igor Stravinsky produziu, com *O Rito da Primavera* (1913), uma página telúrica e geológica, situada nos antípodas tanto da imitação como do seu conceptualismo. Benjamin Britten, um dos melhores compositores do século XX, traçou em *Peter Grimes* (1944) a mais vigorosa e dramática marinha para um drama estritamente humano. No prólogo de *A Atlântida,* Manuel de Falla desenhou outra imagem do caos aquático sobre as terras submersas, sem possibilidade de uma história posterior semelhante à que se seguira ao pudico caos de *A Criação* haydniana. Leoš Janáček e Maurice Ravel escreveram, quase simultaneamente, duas fábulas morais de grande riqueza figurativa: *A Raposinha Matreira* (1923) e *O Menino e os Sortilégios* (1925). Por último, Olivier Messiaen enriqueceu, no *Quarteto para o Fim dos Tempos* (1940), a tradição imitativa com o canto e os trinados dos seus passarinhos.

Mas estas obras, e outras que também se poderiam aqui citar, já não participam do jogo das confissões nem do movimento de contemplação-regresso. Quando, a 22 de maio de 1950, Kirsten Flagstad e Wilhelm Furtwängler deram, em Londres, a primeira audição dos *Quatro Últimos Lieder,* de Richard Strauss, milagre de beleza surgido muito depois de ter expirado seu tempo, entre os trinados de remotos pássaros de prata e os ígneos carmesins de um Sol que se oculta para sempre, ainda se elevou a escala ascendente do *Naturthema* de *Morte e Transfiguração* (1889), autocitação do compositor de 25 anos de idade pelo velho mestre de 84. A ele ainda lhe era permitido regressar. Mas, hoje, tendo como única possessão a morte, e sem esperança de transfiguração, uma sociedade em crise profunda não se atreve a voltar a tentar a grande viagem de ida da Natureza para a música, simplesmente porque se esqueceu do caminho do regresso.■

A Canção



Capítulo 8

Relações entre «lied» e poesia

Na mesma altura em que Haydn, Mozart e Beethoven iniciaram a reforma estilística da música instrumental, começou a produzir-se uma transformação no caráter da poesia lírica e, portanto, da composição de *lieder;* suas origens foram o abandono do formalismo rígido e o regresso à naturalidade e à espontaneidade. Depois de Bach e Händel, que haviam encerrado uma época, dando um conteúdo significativo a formas vocais periclitadas, foi precisamente no campo do *lied* que se tornou patente uma espécie de estádio infantil da arte musical. Seu espírito inicial refletiu-se na ópera contemporânea: os italianos utilizaram cantos folclóricos como recheio das suas óperas em linguagem popular, embora se sujeitassem a padrões formais caducos; em breve se lhe seguiram a ópera cômica francesa e a balada inglesa. Os alemães completaram este desenvolvimento com o drama melódico, o *singspiel,* que contribuiu para o renascimento da poesia lírica alemã na qual fez brotar um novo ramo: o *lied* artístico.

É preciso referir que desde a criação, em 1766, pelo poeta Weisse e pelo compositor Hiller, do *singspiel Die verwandelten Weiber* («As Mulheres Metamorfoseadas»), deverá decorrer ainda meio século para que deste embrião de escola berlinense surjam músicos, como Johann Reichardt e Carl Friedrich Zelter, que se sintam verdadeiramente inspirados pela poesia. Contudo, não existia ainda um equilíbrio entre o acompanhamento musical e a descrição lírica. Estes dois compositores, amigos de Goethe, seguiram o conselho deste de que a música deveria ser posta ao serviço da poesia, mas de uma maneira diferente de como mais tarde o entenderia Hugo Wolf, que se cingiu totalmente ao texto nas suas composições sobre poemas de Mörike.

O desejo de conseguir uma expressividade mais intensa depois de uma época de mera destreza artística fez que estas novas energias se concentrassem no piano. A melodia com escasso apoio do baixo contínuo não podia satisfazer as novas necessidades. Era preciso, ainda, estabelecer a estrutura do acompanhamento instrumental. Até ao século XIX, o *lied* acompanhado ao piano não alcançou a sua plena exposição artística e não se estabeleceram normas suficientes para seu desenvolvimento musical.

Daqui em diante não avaliaremos a poesia musicada pelo seu valor literário intrínseco, mas sim pelo seu papel na história da música. É freqüente o valor poético não ser o determinante principal da sua escolha pelo compositor. Os precedentes ou os resultados literários podem não ser tão interessantes, no nosso contexto, como a influência da poesia sobre a música. No círculo de cada poeta incidiram para o efeito fatores diferentes. Assim, deveria esclarecer-se por que razão Novalis, Leuthold, Fontane ou George poucas vezes ou nunca viram seus poemas musicados. Em contrapartida, Wilhelm Müller e Hermann Allmers, que quase não contam na história da literatura, sobreviveram graças à música.

Preferências literárias

A tentativa de esclarecer as razões da preferência de alguns compositores de *lieder* por determinados poetas raras vezes conduz a conclusões satisfatórias. Tratava-se, amiúde, de relações pessoais ou de circunstâncias acidentais; assim sucedeu, por exemplo, entre Beethoven e Jeitteles, Schubert e Mayrhofer, Wagner e Mathilde Wesendonck ou Brahms e Max Kalbeck, cujas respectivas associações se deveram à influência decisiva de fatores exteriores. Certamente, atuou também, por vezes, de modo inconsciente, um sentimento de concordância das próprias possibilidades de expressão com o estilo do poeta em questão. Por conseguinte, se às vezes se encontram poemas de reduzido valor, isso não deve atribuir-se à falta de conhecimento ou de sensibilidade literária por parte do músico.

Os poetas reagiram de maneira diferente perante a musicalização das suas obras. Se bem que Goethe tivesse mos-

Nos finais do século XVIII, e sobretudo durante o XIX, o lied *ressurgiu, pujante e renovado. Os compositores deram preferência a textos de alto valor literário e, no plano musical, introduziram variantes melódicas e rítmicas que se ajustavam ao sentido das palavras. Embaixo:* Recordação de Tívoli, *de Feuerbach.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

trado indiferença pelos seus jovens contemporâneos Schubert e Berlioz, e tivesse rejeitado por improcedente a grande independência do acompanhamento musical que tinham dado aos seus poemas, não é menos certo que, com a frase «o *lied* completa-se consoante cada composição», estabeleceu uma condição fundamental para o futuro. De fato, Goethe cingia-se ainda à fórmula do século XVIII: a forma musical das primeiras estrofes era obrigatória para os restantes versos, tal como acontecia nas trinta e duas estrofes da *Leonore*, de Kirnberger, ou na música indiferenciada justaposta por Zumsteeg às baladas de Bürger. Entre outros, também Schubert se ajustou a esta norma em alguns poemas de Goethe, como *Der Gott und die Bajadere* («O Deus e a Bailadeira»). Nos poemas de Gellert, Beethoven inscreveu só a primeira estrofe no pentagrama e indicou simplesmente com sinais de repetição a possibilidade de se prosseguir.

Beethoven utilizou o texto como ajuda para expressar o essencial do seu *eu* e lhe dar forma inteligível. Da mesma maneira que procurou no libreto da sua única ópera, *Fidélio*, um conteúdo ético, como é a sublimação do amor conjugal, o *lied* serviu-lhe como um meio adequado de conhecimento da personalidade. Antes de tudo, procurou compreender intimamente sua mensagem, prescindindo das particularidades da versificação. Esta visão panorâmica conduziu-o à concepção da forma do «ciclo de *lieder*» *(Liederzyklus)*, que, depois dele, poucas vezes alcançaria uma unidade temática fechada: *An die ferne Geliebte* («À Amada Distante»). O elemento autobiográfico desta expressão do *lied* condicionou uma escolha de textos que só aparentemente prescindiu do valor literário. Uma exceção ao que se disse anteriormente foi Goethe, por quem Beethoven mostrou preferência durante a primeira década do século XIX, ao considerá-lo muito afim da sua música. Tiedge, Matthisson e Haugwitz, em contrapartida, proporcionaram-lhe tudo aquilo de que necessitava em forma de aforismos poéticos que o músico pôde encaixar, à sua vontade, na partitura mediante supressões, variações ou repetições.

Seleções qualitativas

No século XIX, a música lutou por uma completa independência da expressão lírica: traduziu em sons o inexpressado, chegou às raízes profundas do já dito e, tanto quanto pôde evitá-lo, não se limitou a exprimir um quadro sonoro da poesia, antes captou a sua essência, tornando audível o que, na sua origem, fora métrica e melodia da linguagem. Para isto, não servia nenhum esquema prévio; pelo contrário, cada caso requeria uma seleção qualitativa.

Segundo parece, Haydn pedia as letras das suas composições aos amigos e, em seguida, dava-as para serem escolhidas ao seu conselheiro Von Greiner. Por outro lado, a amizade que em Inglaterra estabeleceu com Mrs. Anne Hunter induziu-o a compor um álbum de *lieder* que, na sua estrutura original, fazem já pensar em Spohr e Marschner. Uma revista aos compositores vienenses da sua época dar-nos-á a conhecer suas relações com Gottsched, Hagedorn, Gleim, Weisse ou Jacobi, e, pouco depois, com Klopstock, Claudius, Herder ou Bürger. A falta de um verdadeiro interesse literário entre os compositores nota-se ainda em 1796, quando Reichardt, nos seus *Lieder geselliger Freunde* («Canções dos Meus Amigos»), não exclui personalidades «tão honrosas» como Haydn, Mozart e Dittersdorf, ainda que não seja justa sua alusão a Mozart. Com efeito, Konstanze Mozart, numa carta ao editor Breitkopf, escreveu que seu marido estava trabalhando num livro onde se reunia uma série de poesias suscetíveis de serem musicadas. A peça mais bela desta coleção foi *Das Veilchen* («A Violeta»), de Goethe, canção artística onde se alcança uma correspondência perfeita entre a letra e a música.

No novo século, os compositores tornaram-se leitores entendidos. Por vezes, atreveram-se inclusive a corrigir o texto, como o fez Schumann, interessado pela botânica, em *Nussbaum* («A Nogueira»), de Mosen, onde mudou o verso *«blättrig die Blätter aus»* para *«blättrig die Äste aus»*, tornando bem claro que são os ramos que se revestem de folhas. Schumann, Brahms e Wolf sabiam de cor muitos poemas notáveis e estavam a par das novas publicações. Peter Cornelius foi ele próprio um poeta lírico. O impulso para introduzir variações na rígida estrutura estrófica do *lied* permitiu a Men-

Arquivo Salvat

Uma antiga canção popular, recolhida por Herder, inspirou a Schubert O Rei dos Álamos, *peça em que soube dar forma, uma vez mais, à sua pessoal experiência de reconhecimento dos elementos musicais de uma obra poética. Schubert foi um dos criadores do Romantismo que mais freqüentemente sentiram o impulso musical da poesia, e, neste âmbito, como aconteceu com outras formas tradicionais da música, conferiu ao* lied *alguns dos seus momentos mais elevados. À direita:* O Rei dos Álamos, *obra do austríaco Moritz von Schwind (1804-1871).*

delssohn e Brahms infundir um novo espírito a algo já caduco. Hugo Wolf viu em Mörike, sobretudo, a possibilidade de chegar a um auditório mais amplo. Todavia, na elaboração musical da poesia contemplou-se a possibilidade de uma análise criadora do conteúdo daquela.

Schubert ilustrou este método nos seus começos com *Meine Ruh' ist hin* («O Meu Descanso Perdeu-se») e *Erlkönig* («O Rei dos Álamos»). A sua seleção dos textos foi muito variada e considerada, em geral, pouco crítica. No entanto, ninguém nega a Schubert o instinto de reconhecer os elementos de musicalidade de uma poesia. Pelos seus amigos (por exemplo, Anselm Hüttenbrenner) conhecem-se casos em que o músico recusou pedidos de musicar devido às condições inadequadas dos poemas propostos. Em primeiro lugar, uma poesia tinha de o inspirar musicalmente, pelo que sua extrema fecundidade como compositor de *lieder* não deve induzir o leitor a que para ele tudo servia para pôr em música. Alguns projetos poéticos obcecaram-no durante quase todo o seu período criador; preparou, com eles, versões musicais muito diferentes; por exemplo, dos poemas de Goethe *An den Mond* («À Lua») e *Schäfers Klagelied* («Elegia do Pastor»), de que se conhecem duas versões anteriores a 1814 e que em anos sucessivos voltou a tratar outras duas vezes Nisto se distinguia Schubert essencialmente de Beethoven, que ia depurando sua obra incansavelmente.

Aquilo que se aponta como romântico nos *lieder* de Schubert não implica um afastamento da estrutura formal da canção, determinada pelo texto. Nele, a música conforma-se principalmente ao conteúdo da poesia e à expressão poética. O *lied* é parte da arte poética. Se se compararem as compo-

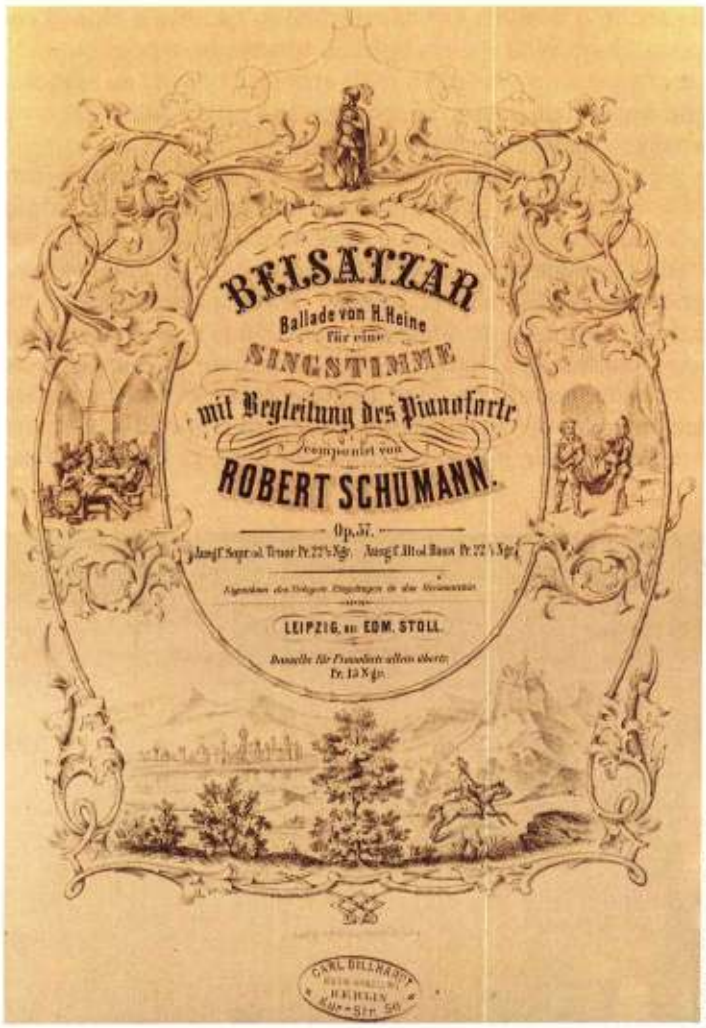
sições tardias de Schubert sobre temas do então recém-publicado *Buch der Lieder* («Livro de Canções»), de Heine, com as do ciclo *Dichterliebe* («Amores de Poeta»), de Schumann, que, dispostas em ordem diversa, procedem da mesma obra, notar-se-á, antes do mais, o desenvolvimento da linguagem pianística, seu contínuo progresso tonal ao longo da versão posterior de Schumann; mas também nas últimas peças deste se intui algo inexpressado, se fantasia uma continuação. Poderia pressentir-se, ademais, um parentesco distante como o *leitmotiv,* que apareceria apenas uma década depois, em *O Anel do Nibelungo,* já que também naquele ciclo de *lieder* se recorre, para a «narração», à repetição do que se fizera já ouvir. Todavia, em Wagner, trata-se de algo de concreto e inteligível. Shumann envolve-se numa cálida atmosfera ao sugerir o desenvolvimento de acordes já escutados. Comparativamente, Schubert trabalhou com um desenvolvimento instrumental mais limitado, concedendo ao piano um papel secundário e atendo-se, na exposição, ao essencial do poema. Quanto à impressão auditiva, que temos visto definida de maneiras muito diferentes, Schumann conseguiu uma fusão total entre a voz e o piano, amiúde enganosa. Os poemas de Heine que figuram em *Die Schwanengesang* («O Canto do Cisne»), de Schubert, são um exemplo de como, apesar da simplicidade da notação musical e da separação entre cantor e acompanhamento, se pode alcançar uma incrível unidade interna.

Teve grande importância o advento da musicologia, atribuível à credulidade juvenil dos músicos ocasionais. Antes do mais, o historicismo romântico descobriu a poesia que, durante um século, permanecera oculta. Também começou a explorar-se o amplo campo da música antiga. A seleção dos materiais tornou-se mais intensa e as possibilidades de os combinar aumentaram consideravelmente. Schumann realizou estudos sobre o estilo de Bach, que transpôs para seus próprios *lieder: Im Rhein, im heiligen Strome* («No Reno, Rio Sagrado»), *Stirb, Lieb und Freud* («Morrei, Amor e Alegria»), *Auf einer Burg* («Num Castelo«). Saíram à luz fontes medievais e Franz e Brahms utilizaram formas da música sacra.

Poetas antigos ou poetas contemporâneos?

Ao olhar para trás, avaliamos o contributo para a arte musical do século XVIII (e até para as primeiras obras de Beethoven) dos poetas daquele tempo, como Matthisson, Hölty, Gleim e Bürger. Mas entre Schubert e Klopstock, ou entre Brahms e Hölty, há já um certo intervalo de tempo, que é ainda maior no caso de Richard Strauss, quando este se inspira em *Rosenband* («Grinalda de Rosas»), de Klopstock; a empresa de Strauss era excitante, embora estilisticamente arriscada, ao compor, com anacronismo consciente, música rococó. A mesma sensação produz o *lied Sonst* («Sina»), de Pfitzner. Em contrapartida, em pleno século XX, Benjamin Britten procedeu de maneira muito diversa ao musicar epigramas e poemas de William Blake, conseguindo obras de um valor próprio e atual. Em geral, este músico soube manter-se longe de maneirismos e nisto constituiu uma exceção; o mesmo se observa no seu ciclo sobre Hölderlin.

Por outro lado, numerosos músicos modernos fizeram versões mais abstratas de poemas de Hölderlin. O austríaco Joseph Matthias Hauer, interessante músico que manteve uma controvérsia epistolar com Schönberg acerca da paternidade do sistema dodecafônico, foi praticamente induzido a este «descobrimento» pelas suas composições sobre textos de Hölderlin. Wolfgang Fortner deu de Hölderlin uma versão de



Archiv für Kunst und Geschichte

despojada linearidade e Hermann Reutter uma outra, muito diferente, de ondulante harmonia. Pelo contrário, Heine ou Robert Reinick foram quase completamente esquecidos pelos compositores do século XX, embora seus contemporâneos Schumann e Liszt os tenham utilizado amplamente. Isto não deixa de surpreender, pois, até então, alguns dos poemas em prosa de Heine, que tão adequados pareciam para serem postos em música, não haviam sido levados em conta. É evidente que Schumann nem sempre se advertiu do fundo de desencanto presente em muitos dos poemas de Heine e que é tão típico da sua lírica. A ironia de cunho romântico e a rima cortada de Heine são indubitavelmente contrárias ao patetismo que os seguidores de Klopstock tanto apreciavam. Por vezes, este elemento paradoxal foi assumido por Schumann ou Franz, mas de uma maneira quase envergonhada, por exemplo em *Beiden Brüder* («Ambos Irmãos») e em *Ein Jüngling liebt' ein Mädchen* («Um Rapaz Gostava de uma Jovem»).

É muito característica de Schumann a preferência pelo psicológico e o ambiental, como pelo seu reflexo através de uma transcrição harmônica significativamente válida. O ritmo tinha de se ajustar a esta necessidade. Também rejeitava a musicalidade absoluta como única reguladora do curso da composição. As leis próprias da poesia não são tão estritas quando se pretende uma impressão de conjunto do *lied,* o que é evidente em Goethe. Se nos *lieder* que Schubert escreveu inspirando-se no *Wilhelm Meister* se conserva logicamente a forma poética da expressão, Schumann, por seu

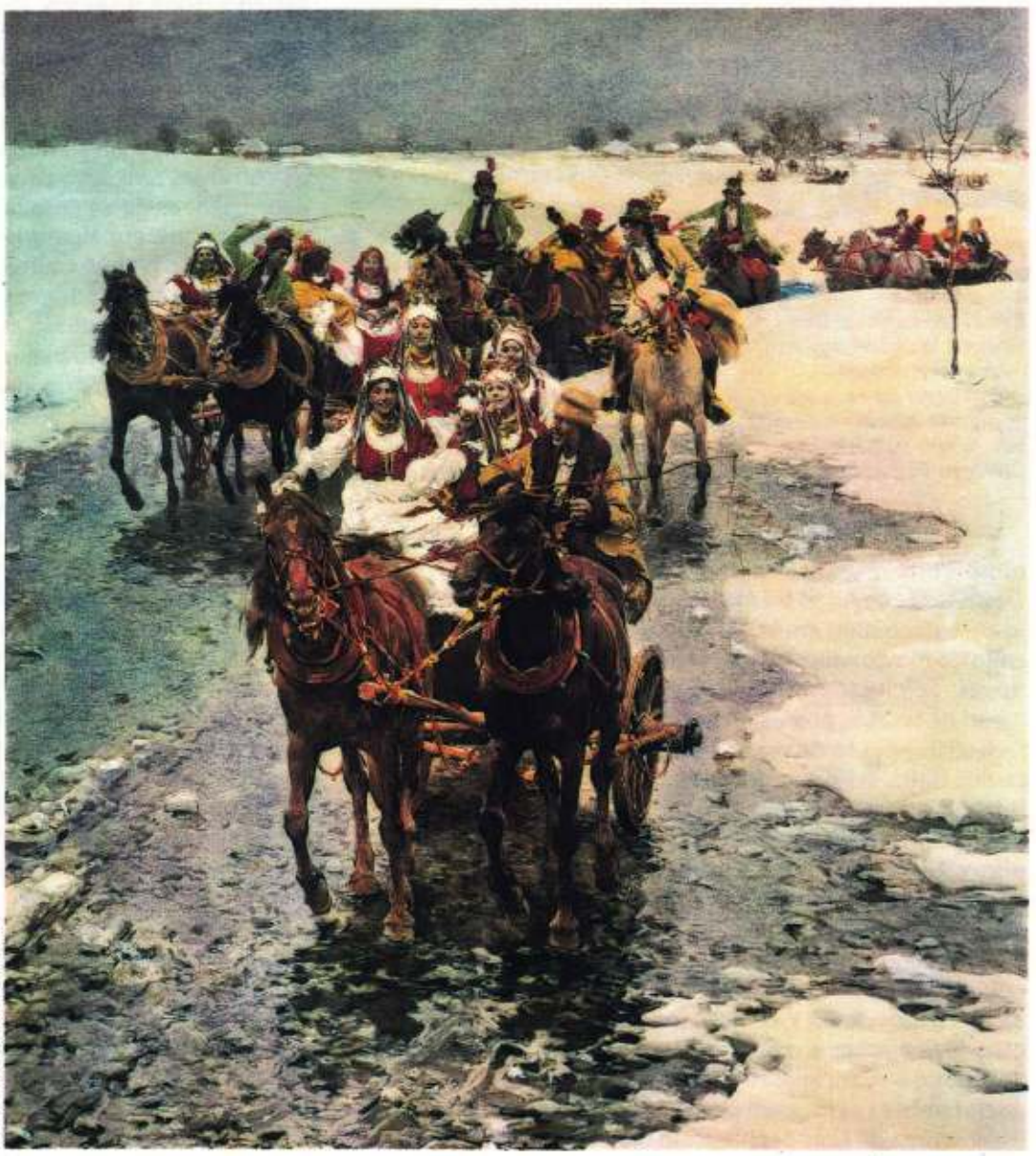
lado, salientou só o que era romântico, comovedor, aprofundando-o musicalmente.

Como outros seguidores de Schumann, Robert Franz distinguiu-se pela sua grande predileção pelos temas amorosos. Além de poemas de Heine, musicou outros de Franz Osterwald, Geibel, Lenau e Eichendorff e, dentro dos limites que ele próprio fixou, deu provas da sua grande versatilidade.

A coleção crítica de canções populares *Stimmen der Völker* («Vozes dos Povos»), publicada por Herder, constituiu uma fonte inesgotável de *lieder;* talvez a peça mais utilizada tenha sido a balada escocesa *Edward.* Antes de Loewe e Tchaikovski, vários músicos se tinham já inspirado nela, até que, finalmente, Brahms lhe deu a forma de balada pianística. A lírica de Herder constitui um exemplo frisante de como um critério muito erudito dificulta acessibilidade à música. Não obstante, Schiller, poeta lírico de profundo pensamento, foi comparativamente muito utilizado pelos compositores. Os músicos sentiam-se tocados pelo seu fluir de idéias nobres, seu genuíno patetismo e seu porte clássico. Entre todos, Schubert ocupa um lugar proeminente com seus *lieder* de Schiller: *Dithyrambe, Die Götter Griechenlands* («Os Deuses Gregos») e as baladas *Der Taucher* («O Ladrão) e *Die Bürgschaft* («A Fiança»), para empreender a composição das quais era necessária muita coragem. Schubert aproveitou com prazer a oportunidade de pintar quadros de traços firmes; precisamente aquelas amplas formas que lhe permitiriam elevar-se dos simples e apenas insinuados esboços melódicos do seu começo até alcançar, por meio da elaboração musical, obras transbordantes de uma pessoalíssima capacidade expressiva.

Goethe marcou toda uma época e irradiou sua influência dominante em todas as direções. A sua lírica transluzia uma absoluta clareza de pensamento e, por vezes, parecia animada por um sopro divino. Desprovida de ornamentos externos, sobressaía sua grande força íntima. Com muito acerto, o próprio Goethe chamou *lieder* aos seus poemas, pois a musicalidade constitui um elemento fundamental dos mesmos. Não só nos seus poemas, mas também nas suas baladas e dramas em verso, domina, com freqüência, um lirismo de ressonâncias musicais. Seu ritmo é múltiplo, variável e permite a liberdade de configuração. Goethe é o princípio e o fim da arte do *lied* e pode ser passado para o pentagrama tanto pela mão de Beethoven como pela de Busoni. Dele emanam, diretamente ou por indução, as diretrizes que permitem que aos seus poemas seja dado acompa-

As canções de Schumann de 1840, entre as quais figura Belsatzar, *escrita sobre um poema de Heine, de que se reproduz à esquerda a capa de uma das edições, mantêm uma estreita relação com as peças de piano dos anos da década anterior. Mas o elemento lírico e seu conteúdo emocional são precisos e explícitos. Schumann selecionava os poemas com bom gosto literário e este correspondia sempre a uma motivação profunda da sua música. Entre os poetas, Heinrich Heine foi seu predileto.*



Entre a diversidade de temas que o lied *abarcou, os elementos exóticos que falavam de costumes e emoções de outros povos foram sempre bem-vindos. Herder compilou os* Stimmen der Völker *e outros autores dedicaram-se a traduzir poetas árabes, espanhóis, portugueses, italianos. À direita: um quadro que poderia muito bem ter sido motivo de um* lied: O Cortejo Nupcial, *de Wierucz-Kowalsky.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: capa de Des Knaben Wunderhorn *— primeira edição —, compilação de canções populares alemãs realizada por Achim von Arnim e Clemens Brentano. Os autores do trabalho não atenderam a critérios críticos para reunir estas canções, pretenderam apenas devolver ao povo suas histórias, voltar a instalar a poesia na vida e recuperar as origens.*

nhamento musical. Seu *West-östlicher Divan* («Divã Oeste-Leste») não só foi musicado por Wolf e Schoeck como inspirou Schubert em *Was bedeutet die Bewegung* («Significado do Movimento»), Mendelssohn nos seus duetos e Schumann. Também estimulou, em grande medida, o orientalismo de muitos poetas alemães. Deve-se-lhe igualmente o redescobrimento do persa Hafiz. Por isso, quando Daumer traduz Hafiz, seus poemas fazem lembrar Goethe. Também Rückert e Platen se sentiram motivados pelo colorido exótico. Goethe, nas suas viagens pela Itália, imitou os clássicos num estilo arcaizante, e também nisto encontrou epígonos. Paul Heyse e Emanuel Geibel descobriram os poetas italianos e ibéricos nos começos do século XIX e estabeleceram assim as condições para o *Spanisches Liederspiel* («Cancioneiro Espanhol»), de Schumann, onde, todavia, se encontram alguns textos de Gil Vicente, o fundador do teatro português, ou o *Italienisches* e o *Spanisches Liederbuch* («Cancioneiro Italiano» e o «Cancioneiro Espanhol»), de Wolf, no último dos quais também se incluem poesias portuguesas traduzidas, entre elas uma de Camões. O gosto historicista de Conrad Ferdinand Mayer foi vivificado por Hans Pfitzner e Othmar Schoeck, que infundiram, amiúde, o calor da sua própria personalidade aos frios versos do poeta suíço.

Theodor Körner seguiu o modelo estilístico de Schiller; musicados por Carl Maria von Weber, seus poemas alcançaram notável difusão. O mesmo se poderia dizer de Schenkendorf, desconhecido autor de poemas amorosos, cuja recordação sobrevive graças a Brahms.

Canções populares ou canções cultas?

Foi através do estudo do canto coral *a capella* que Brahms se interessou pela canção popular alemã, em que antes quase nenhum compositor se inspirara tão profundamente. Identificou seus fundamentos e com eles pôde realizar uma nova síntese ao serviço do *lied* com acompanhamento de piano. Literariamente, Herder e Goethe tinham-no feito muito antes, pois também os românticos haviam efetuado incursões por este terreno tão original e sedutor. A conhecida coleção de textos românticos *Des Knaben Wunderhorn* («A Trompa Mágica da Criança»), de Arnim e Brentano, teve, antes de 1810, o reforço de Johann Kikolaus Böhl e do seu genuíno conhecimento do antigo. Em 1826, Schiller iniciou a publicação de todas as canções populares suabas: finalmente, em 1839, Ludwig Erk ofereceu aos Alemães uma colecção de estudos sobre a canção popular que, uns anos mais tarde, inspiraram a Brahms alguns dos seus mais conhecidos *lieder*.

Em Brahms reconhecem-se, em geral, duas forças principais: de um lado, a estrutura conservadora, de musicalidade formal e enérgica expressão, em que o *lied* estrófico representa a forma mais elevada; de outro, o contato com todas as correntes refinadas do seu tempo, o que se manifesta na expressão, cheia se sensibilidade, das suas emoções. A sonoridade que, em alguns passos, Brahms confere ao acompanhamento pianístico impõe à voz do cantor um estilo instrumental que, por vezes, se torna aparentemente declamatório, sobretudo quando, nos compassos delicadamente entoados pelo piano, deve exibir todas suas possibilidades. Embora Brahms não estivesse tão influenciado por estas particularidades poéticas como Wolf, foi um entendido selecionador de textos, que sentiu preferência por autores um pouco esquecidos, como Candidus, Daumer, Halm, Lemcke e Wenzig, e atendeu menos a outros freqüentemente musicados, como Rückert, Müller e o próprio Goethe. Embora tenha morado muito tempo em Viena, não perdeu seu caráter de alemão do Norte, sobretudo quando trabalhava sobre poemas patrióticos, os de Klaus Groth ou Theodor Storm. As recordações de infância e as nostalgias sentimentais (por exemplo, as canções sobre a chuva) encontraram nele uma expressão musical de profunda intimidade.

Uma das canções mais belas de Brahms deve-se ao poeta liberal e orientalista Friedrich Rückert: *Mit vierzig Jahren* («Aos Quarenta Anos»). Felizmente, nos seis grossos tomos de poesia de Rückert, além de muito palavreado inútil, há um número importante de valiosos poemas, cheios de calor humano, que chamaram a atenção de muitos compositores. Os arrebatamentos de amor e o comovedor desespero que há nas suas poesias inspiraram Schubert, Schumann, Brahms e, sobretudo, Mahler, nos *Kindertotenlieder* («Canções à Morte das Crianças») — que é uma seleção de cinco poemas entre quase cem que tratavam o mesmo tema — e em algumas peças do seu último ciclo de *lieder*, entre as quais figura uma verdadeira obra-prima: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Afastei-Me do Mundo»). □

Capítulo 9

O «lied»: origem, características e evolução

Embora o termo alemão *lied* (no plural, *lieder*) se possa traduzir em português por *canção,* não é por capricho que ele é usado mesmo em qualquer língua não alemã, porque, com isso, estabelece-se imediatamente a referência a um gênero vocal concreto e determinado, que adquiriu singular personalidade nos países germânicos. Além disso, a palavra *lied* remete-nos igualmente para um período bem definido da história da música: o Romantismo, o século XIX. Mas, para centrar o tema da origem e do desenvolvimento formal do *lied,* há que ascender às décadas anteriores à eclosão romântica.

Dois compositores considerados «enciclopédicos», como Bach e Telemann, escreveram já obras que podem considerar-se uma antecipação do gênero que focamos. Schemelli publicou, em 1763, uns *lieder* religiosos de Bach, e, cinco anos depois, Telemann publicou suas *Odes,* termo que, durante várias décadas, foi usado como sinônimo de *lied.* Por outro lado, estes dois músicos representam duas tendências contrapostas do incipiente *lied:* a sacra e a profana. Um dos filhos de Bach, Carl Philipp Emanuel, alternou, uns anos depois, as duas tendências, mantendo-as separadas: a sim, em 1785, publicou as suas *Odes e Lieder Religiosos,* e no final da vida, compôs alguns *lieder* profanos. Mas contrapondo-se a estas obras «de autor», tinham sido já publicadas coleções de *lieder* em que os compositores mal eram citados ou eram anônimos. Foram exemplo disso as coleções publicadas por Rathgeber (1682-1750), Sperontes (1705-1750), Grafe (1711-1787) e Görner (1702-1762).

A partir de meados do século XVIII, a chamada Escola de Berlim, apoiada por Frederico, o Grande, da Prússia, orientou a evolução do *lied* para a linha popularista, tomando assim partido por uma das duas correntes antitéticas que disputavam a supremacia do gênero: a culta e a popular. A recopilação de *Odes com Melodias,* publicada em 1753 por Christian Gottfried Krause, propunha a necessidade de utilizar fórmulas musicais simples, não só acessíveis a qualquer ouvido, mas até aptas para a prática da canção por parte de qualquer pessoa. Ao mesmo tempo que crescia o apreço pelas linhas musicais e poéticas simples, em detrimento de produtos mais intelectualizados ou pretensiosos, a temática religiosa foi cedendo terreno perante o impulso dos temas meramente humanos. Contudo, do ponto de vista musical adquiriu maior relevância outro pormenor desta evolução: a utilização de melodias originais e especificamente «vocais» para os poemas, coisa não tão óbvia como pode parecer, levando em conta a quantidade de *lieder* contidos nas coleções anteriormente citadas — e em outras —, cuja música era

O lied *popular à maneira de Telemann, de melodia simples e formalmente acessível, conquistou os favores de Frederico II, que prestou apoio à Escola de Berlim. Embaixo: os jardins do palácio de Potsdam, cujo pavilhão Sans-Souci era o refúgio do rei-músico.*

Archiv für Kunst und Geschichte

constituída por adaptações de temas instrumentais. Esta tendência em «vocalizar» a inspiração musical nos *lieder* pressupõe, por vezes, a aproximação entre este gênero e a música teatral, quer francesa, quer italiana, quer, ainda, propriamente alemã, representada pelos chamados *singspiel-lieder*.

Já avançado o século XVIII, surgiu uma segunda Escola de Berlim, em que a figura do músico adquiriu mais relevo. Entre seus componentes figuram Johann Schulz, que publicou, em 1782, seus *Lieder em Modo Popular*, Johann Friedrich Reichardt, que compôs mais de uma centena de *lieder* sobre poemas de Goethe, e o músico predileto deste escritor, Carl Friedrich Zelter, que escreveu numerosos *lieder* corais. Esta fórmula, sem deixar de ser cultivada, desenvolveu-se muito menos do que o *lied* para cantor solista. Goethe, que desdenhou músicos de enorme talento (Beethoven e Schubert, para não irmos mais longe), apreciava muito a atividade musical de Reichardt e Zelter, pouco imaginativo e absolutamente colado às características métricas e formais do texto.

Enquanto se discutia sobre questões de temática, de adequação entre as linguagens poética e musical, de estéticas cultas ou populares, de dever-se continuar fiel ao espírito da ária ou separar-se dele, é lógico pensar que a parte instrumental do *lied* se desenvolvesse lentamente, mantendo-se num modesto nível de suporte, adorno ou acompanhamento harmônico da linha vocal. Certamente, o aperfeiçoamento dos instrumentos de tecla registrado na época, com o enorme aumento das possibilidades expressivas que representou o aparecimento do *pianoforte*, influiu neste aspecto.

No meio vienense, onde a influência italiana era mais profunda, houve muito menos preocupação com o *lied*, durante o século XVIII, do que com a música vocal de cena. No entanto, esquecer as achegas de Haydn e Mozart para o *lied*, por mais que a dedicação dos dois músicos a este gênero tivesse sido marginal no decorrer da sua grande obra, revela-se completamente injusto. *Das Veilchen* («A Violeta»), *lied* de Mozart composto em 1785, sobre um poema de Goethe, é a única obra que se costuma mencionar, e há razões para isso, já que a fusão conseguida entre o sopro poético e o musical, bem como a inspiração melódico-harmônica de que está dotado, fazem deste *lied* não já uma antecipação, mas sim uma primeira obra-prima do gênero. Tanto Haydn como Mozart compuseram várias dúzias de canções, algumas das quais figuram entre o que há de mais belo e perfeito na música vocal setecentista de concerto.

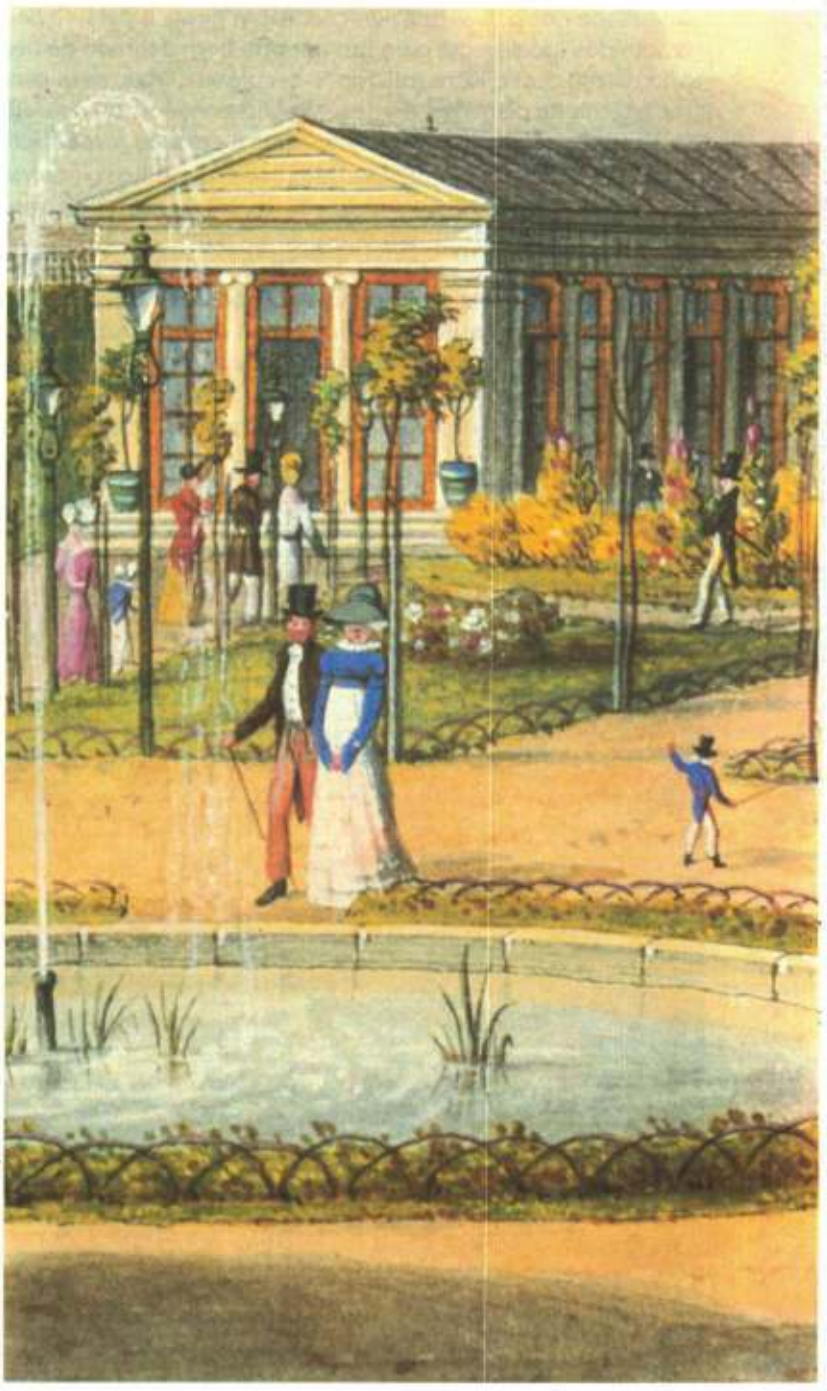
O esquema do «lied»

A característica mais definidora do *lied* é ser constituído por uma fusão de poesia e música que dá forma a uma nova e diferente unidade estética. No processo de composição, o texto é, obviamente, anterior, o que equivale a dizer que o poema impõe a forma. Assim, as formas musicais que o *lied* pode adotar são muito distintas e sempre condicionadas pela forma, o ritmo interno e a expressividade do poema que lhe serve de base.

O modelo mais simples, e por isso utilizado com tanta freqüência, foi o *lied* estrófico. Seu texto é um poema formado por várias estrofes regulares, para as quais o compositor escreve uma mesma música, segundo o esquema A-A-A... Na coleção *O Canto do Cisne*, de Schubert, a que recorremos para exemplificar esta parte, um *lied* estrófico é o intitulado *Frühlingssehnsucht* («Anseio de Primavera»), constituído por cinco estrofes, que apresentam uma música idêntica para as quatro primeiras e uma leve variante expressiva do mesmo material na quinta e última.

A variação, aplicada ao desenho da parte pianística, à linha melódica ou a ambos os elementos, é assiduamente utilizada no *lied*, o que concede a cada estrofe matizes expressivos diferenciais a partir do mesmo material musical. É o que acontece em *In der Ferne* («Ao longe»), da mesma coleção schubertiana, *lied* em três estrofes cujo esquema formal é A-A'-A".

A tendência da música para formas simétricas fez-se sentir no *lied*, que adotou freqüentemente o esquema A-B-A, isto é, uma seção principal que abre e fecha a composição ao mesmo tempo que enquadra uma seção diferente, que será mais ou menos contrastante, consoante o poema base o recomendar. Esta forma ternária e simétrica é de aplicação óbvia aos poemas em três estrofes, mas usou-se com freqüência em outros casos: por exemplo, num poema de duas



Österreichisches Museum/Arquivo Salvat

estrofes, pelo que o músico repetia a primeira. Em *Aufenthalt* («A Minha Morada»), Schubert permitiu-se outra pequena licença, ao sentir a necessidade de se acolher a este esquema. O poema consta de duas estrofes de quatro versos cada uma. A primeira apresenta uma melodia (A) dividida em dois períodos (a_1 e a_2) que repartem entre si, dois a dois, os quatro versos. Para a seção central (B), o compositor utilizou unicamente os dois primeiros versos da segunda estrofe. Completou a forma ternária com o regresso à primeira seção (A) sobre os dois últimos versos do poema (com o material a_2) e os dois primeiros, que se repetem com a mesma música do princípio (a_1). Com isso, o esquema A-B-A acentua sua simetria, ao desdobrar-se a seção principal desta maneira: a_1-a_2-B-a_2-a_1. Não será de mais observar que, quando na música instrumental se diz que um andamento foi composto «em forma de *lied*», deve entender-se que, além de possuir sopro lírico, sua estrutura segue o esquema formal A-B-A.

A força da forma-sonata durante o esplendor do *lied* dei xou também seu cunho no gênero. Freqüentemente, no es quema A-B-A, a seção B é um autêntico desenvolvimento melódico, harmônico e expressivo do material A. Também não é raro encontrar *lieder* que pertencem à tradicional forma poético-musical de rondó: A-B-A-C-A-... Finalmente, o próprio Schubert, no admirável *lied Der Doppelgänger* («O Sósia»), tentou uma originalíssima forma declamada, mais cênica do que cantável, mais dramática do que poética, que constitui uma genial antecipação daquilo que se praticaria com freqüência no *lied* pós-romântico.

Na atmosfera da Viena de Metternich — embaixo: vista de um dos seus jardins —, o lied *alcançou um grande desenvolvimento em torno dos temas favoritos da Natureza, do amor e da vida. O acompanhamento com piano triunfou, neste gênero, sobre o orquestral.*

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: uma página autógrafa da partitura de A Violeta, *de Mozart,* lied *composto em Outubro de 1785 sobre um poema de Goethe. Considerado como uma obra-prima do gênero, antecipa já os aspectos do* lied *que alcançarão sua máxima expressão nas composições de Franz Schubert e Robert Schumann.*

A fase mais criativa de Weber — retrato à direita —, no que se refere ao lied, *coincidiu com a publicação de* Des Knaben Wunderhorn. *Sem se identificar muito com o conteúdo folclórico daquele conjunto de velhas canções, captou, no entanto, seu clima poético e seu encanto melódico, que inspiraram muitos dos mais de cem* lieder *que compôs.*

Inícios do «lied» romântico

Com *Das Veilchen* («A Violeta», 1785), com texto de Goethe, Mozart introduziu o *lied* romântico. Transcendendo a «melodia acompanhada» e separando-se de formas vocais próprias da ópera ou do *singspiel,* Mozart criou uma canção que, pela sua concepção melódica, pianística e formal, anunciava claramente o espírito e o estilo de Franz Schubert.

Beethoven não se sentiu especialmente atraído pela lírica vocal, o que não impediu que produzisse um bom número de *lieder.* Nesse número observam-se tentames estético-formais, mas também se encontram as primeiras obras-primas do gênero. Entre aquilo a que chamamos «tentames» poderiam figurar páginas como *Liebesklage* («Lamento de Amor»), com claras reminiscências mozartianas, ou outros *lieder* que não são senão melodias acompanhadas, por vezes inclusive com alusões descritivas na parte pianística; em suma, música vocal «de salão», dignificada pela personalidade do gênio. Em outras canções nota-se, além da sua elevada inspiração, uma incontível tendência para o aprofundamento expressivo e para a transcendentalização, apoiada mais na música do que nos textos, por vezes triviais. Finalmente, *An die Hoffnung* («A Esperança»), op. 94, os *lieder* sobre poemas de Gellert, Op. 48, e vários sobre textos de Goethe, entre outras páginas, situam-nos já perante o Beethoven grande, cuja realização mais elevada no campo do *lied, An die ferne Geliebte,* comentaremos mais adiante.

Carl Maria von Weber praticou com freqüência o *lied,* embora este nunca tivesse passado de ser para ele uma ocupação marginal e carente das realizações transcendentes que sua obra teatral registra. Escreveu mais de uma centena de *lieder,* com acompanhamento de piano ou de violão.

A culminação do «lied» romântico

A intuição genial e um instinto artístico prodigioso fizeram que Schubert, em plena adolescência, enfrentasse a composição de algumas canções não só perfeitas em si mesmas, mas também definidoras daquilo que havia de ser um gênero de extraordinária importância durante mais de um século. *Gretchen am Spinnrade* («Margarida Fiando»), composto em 1814 sobre um texto de Goethe, é um desses *lieder* belíssimos em si mesmos e, além disso, transcendentes pelo seu precoce contributo. Desde então, até *Der Schwanengesang* («O Canto do Cisne», 1828), mais de seiscentos *lieder* representaram o concurso imenso, em quantidade e qualidade e de extraordinária capacidade de influência sobre compositores posteriores, do grande músico para este gênero. Invariavelmente, encontramos nos seus *lieder* o inefável encanto melódico que caracterizou a obra de quem foi, porventura, o mais inspirado melodista de toda a história da música, mas também existem outros elementos estéticos que ajudaram à fixação de um gênero; é o caso do acompanhamento pianístico elevado à categoria de co-protagonista (algo presente também nos melhores *lieder* beethovenianos), concentração intimista, concepção expressiva à maneira de um pequeno drama cingido à curta duração do *lied* e uma inquietação formal que o levou a fixar — tendo apenas como precedente *An die ferne Geliebte,* de Beethoven — o modelo daquilo que se denominou *ciclo,* e que é apenas o encadeamento de vários *lieder* com um sentido unitário dado pela estreita relação poético-musical entre todas as canções que o compõem.

Afora os seus ciclos, cumpre recordar também outros achados melódicos memoráveis, como *Ave-Maria* (Scott-Storck), *Ständchen* («Serenata»: Rellstab), a angelitude de *Seligkeit* («Felicidade»: Hölty), que tanto haveria de influir sobre Mahler e Bruckner; a maravilha do arco melódico-harmônico traçado em *Du bist die Ruhe* («Tu És o Descanso»: Rückert); a originalidade de *Der Hirt auf dem Felsen* («O Pastor no Rochedo»: Müller), belíssimo e dilatado *lied* em cujo acompanhamento intervém um clarinete; ou alguns dos *lieder* — como *Der Tod und die Jungfrau* («A Morte e a Don-

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Embaixo: capa da partitura de Die Forelle, *um dos mais conhecidos* lieder *de Schubert, de quem se disse que seu entusiasmo recaía sobre uma poesia superficial e brilhante — salvo algumas exceções, como Goethe, Schiller ou Heine —, mas que conseguiu a mais perfeita unidade de música e poesia.*

Archiv für Kunst und Geschichte

zela») e *Die Forelle* («A Truta») — que seriam desenvolvido instrumentalmente em obras de câmara. Contudo, queremo fazer especial referência aos seis impressionistas *lieder,* con textos de Heine, incluídos em *O Canto do Cisne,* obras tal vez só avaliáveis na sua justa medida segundo a perspectiva do século XX, porquanto sua novíssima linha cantáve — próxima da declamação —, seus descobrimentos harmônicos e sua capacidade de penetração psicológica — sobretudo em *Der Doppelgänger* («O Sósia») — os situam como antecessores do expressionismo musical, próprio das primeiras décadas do nosso século.

Schubert praticou também a modalidade da balada, forma poético-narrativa de dimensões um pouco maiores do que o *lied* tradicional, em que logrou belíssimas antecipações à eclosão deste gênero, que seria realizada por Carl Loewe (1796-1869).

Depois de Schubert, foi Schumann quem ocupou seu lugar na carreira ascendente do *lied.* Foram dois os aspectos estéticos que definiram a contribuição schumanniana para o gênero. Por um lado, o que até ele fora simplesmente «instinto» ou «sintonia anímica» na hora de escolher os textos para os *lieder,* com Schumann foi isso e muito mais, porque coexistem nele uma formação literária e um sentido crítico que seriam decisivos para alcançar a perfeitíssima identificação entre poesia e música, demonstrada fundamentalmente nos seus *lieder* sobre poemas de Heine. Por outro lado, se Beethoven e Schubert dignificaram a parte pianística, para tornar o instrumento co-protagonista do *lied,* com Schumann esta equivalência de papéis foi plenamente assumida desde o princípio e adquiriu um desenvolvimento formidável. Não foi por acaso que, quando abordou a prática do *lied* — em 1840, impulsionado pela feliz realização das suas aspirações matrimoniais —, produziu bastantes obras transcendentes para o repertório pianístico romântico (dos seus duzentos e trinta e oito *lieder,* cento e trinta e oito datam desse ano). Em suma, nos *lieder* de Schumann não só encontramos a interpenetração de voz e piano própria dessa manifestação musical, como a sensação freqüente de a linha melódica parecer um rebento cantável do elaboradíssimo trabalho instrumental e harmônico que o piano oferece.

Como gênero intermédio entre o *lied* isolado e o ciclo, que implica uma certa continuidade poético-argumental, Schumann organizou diversas coleções de *lieder* unificadas pela autoria dos poemas e por corresponderem a um mesmo sopro inspirador. Entre elas, sobressaem os *Liederkreis* (literalmente, «Ciclo de *lieder*», mas que seria melhor traduzir por *Coletânea*), Op. 24 e Op. 39, o primeiro sobre poemas de Heine e o segundo de Eichendorff. Ambas as obras coincidem em apresentar belíssimas canções em que a capacidade de Schumann para se identificar com o metro e a expressividade dos poemas se revela um êxito completo. Outros poetas magistralmente levados para o pentagrama por Schumann foram Andersen, Byron, Geibel, Goethe, Rückert — recordemos essa obra-prima chamada *Widmung* («Dedicatória») que inaugura a coleção *Myrthen* («Mirtos») —, Mörike, Schiller e Lenau.

Em várias fases da sua longa carreira, Franz Liszt compôs cerca de oitenta *lieder* que nunca gozaram da atenção que merecem, porque, além de trabalhos iniciais de reduzido valor vocal — obras de pianista, próprias de salão —, produziu algumas canções perfeitamente equilibradas, harmonicamente progressistas (a anunciar Wagner, Mahler e os impressionistas) e muito originais do ponto de vista formal. O co-

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Página de um códice do século XVI do Canzoniere, *de Petrarca (1304-1374), com um retrato do poeta na maiúscula iluminada. A obra reúne composições líricas (sonetos, canções e baladas), em que o amor é o tema mais freqüente. Três daqueles apaixonados sonetos foram o tema de um dos* lieder *de Liszt.*

nhecimento das possibilidades da voz humana que Liszt demonstrou em numerosas obras justifica que lamentemos que não se tivesse dedicado ao *lied* com maior assiduidade, talvez devido ao fato de o seu interesse estar absorvido por essa outra forma de identificação da literatura com a música que é o poema sinfônico. Se bem que nunca tivesse escolhido os poemas com aplicação, Liszt deixou belos *lieder* sobre textos de Heine, Goethe, Vítor Hugo, Musset (*J'ai perdu ma force et ma vie,* um autêntico testamento), Schiller e outros escritores, além dos extraordinários *Três Sonetos de Petrarca,* muito mais conhecidos no seu arranjo para piano.

O outro grande pianista-compositor romântico, Chopin, compôs apenas uma colecção de dezassete *Cantos Polacos,* de reduzida ou nula transcendência na história do *lied.* Em contrapartida, Robert Franz (1815-1892), compositor hoje em dia esquecido, foi um fecundo cultor do gênero: seus mais de duzentos e cinquenta *lieder* não podem competir em perfeição e originalidade com os dos grandes, mas formam um elo de modo algum desdenhável na cadeia da canção romântica, como os do anteriormente citado Carl Loewe ou os de Peter Cornelius (1824-1874), que compôs cerca de setenta *lieder* que costumam optar pela suavidade melancólica.

Entre o «lied» culto e o popular

Johannes Brahms, dotado de um fino sentido melódico e também dominador dos recursos pianísticos, foi um fecundo e inspirado compositor de *lieder* que, sem ter dado deslumbrantes contributos inovadores, soube deixar em muitos deles a marca do seu enorme talento musical. Sua personalidade paira sempre por cima das influências detectáveis, que são apenas fruto natural da madura assimilação dos descobrimentos de Beethoven, Schubert e Schumann. Além de musicar textos de poetas «na moda», atendeu também com singular mestria à parcela popular, deixando neste campo extensas coleções para solista e para coros. O espírito da balada foi revisto de uma maneira muito pessoal por Brahms no seu ciclo *Romanças de Magalona,* com textos de Tieck sobre temas de cavalaria. Revelam-se muito originais e belíssimos seus dois *lieder* para contralto, violeta e piano, compostos em 1884: *Gestillte Sehnsucht* («Nostalgia Mitigada») e *Geistliches Wiegenlied* («Canção de Embalar Espiritual»), o primeiro sobre um romântico poema de Rückert e o se-

Archiv für Kunst und Geschichte

Embaixo: três cenas sobre o Fausto, *de Goethe, publicadas por Adrian Schleich entre 1854 e 1858. Ao tratar a velha lenda germânica do pacto do velho com o diabo, em troca de poderes mágicos, juventude e saber, o poeta alemão inspirou também Wagner, que compôs os* Sete Lieder sobre o «Fausto» de Goethe.

gundo sobre a adaptação alemã feita por Geibel de uma canção de embalar da Virgem, original de Lope de Vega. Importa sublinhar, por último, que Brahms, singular mestre das grandes formas, não só praticou com assiduidade o *lied* como transvasou inclusive o espírito musical daquele para obras instrumentais ou sinfônico-vocais (como, por exemplo, a *Rapsódia para Contralto*), além de ter utilizado algumas melodias próprias como temas para obras sonatísticas.

O «lied» sinfônico

Não foi por acaso que os grandes cultores do *lied* romântico — Schubert, Schumann, Brahms, Mahler — foram compositores pouco interessados ou pouco dotados para a música de cena, nem que, pelo contrário, uma natureza operática como a de Wagner só abordasse o *lied* circunstancialmente. Dir-se-ia que o domínio das pequenas formas, a capacidade de criar microdramas musicais a propósito de um breve poema, dificulta o acesso aos segredos do amplo desenvolvimento operático, e vice-versa. Richard Wagner, autor de *Sete Lieder sobre o «Fausto» de Goethe* e de um ou outro isolado com poemas de Hugo, Ronsard ou Heine, escreveu unicamente com letra grande, no terreno do *lied*, as *Cinco Canções sobre Poemas de Mathilde Wesendonck*, compostas em 1857-1858. No seu haver, cabe-lhe o mérito de ter escrito o prelúdio à modalidade do *lied* sinfônico, que Mahler elevaria a níveis altíssimos; no entanto, os *Wesendonck Lieder* wagnerianos mostram-se claramente imbuídos do seu cosmos teatral: de fato, foram compostos como esboços para *Tristão e Isolda*, o que se torna particularmente evidente em *Träume* («Sonhos»), o último.

Por seu lado, Gustav Mahler, a partir da assimilação do progresso musical que Wagner representou, foi um autor de *lieder* nato, que voltou os olhos para o «pai» Schubert, deu a máxima importância à melodia e, de uma maneira tão pessoal como natural, fundiu e irmanou os mundos do *lied* e da sinfonia numa produção singularíssima, que é rica em descobrimentos e inovações e se move com coerência entre dois pólos aparentemente tão contrapostos como são a ingenuidade melódica — apoiada no popular, por vezes próxima do mundo infantil — e o profundo psicologismo vizinho do mundo freudiano e do expressionismo. As fontes poéticas literárias mais referidas nos *lieder* de Mahler encontram-se na coleção *Des Knaben Wunderhorn* («A Trompa Mágica da Criança»), publicada por Arnim e Brentano, e em Friedrich Rückert. Dos *Wunderhorn Lieder* poderíamos salientar vários, impressionantes, cujo tema soldadesco parece prefigurar a personagem do Wozzeck, de Alban Berg, fundamental na arte cênico-musical expressionista: *Zu Strassburg auf der Schanz* («No Fortim de Estrasburgo»), *Der Schildwache Nachtlied* («Canção Noturna da Sentinela»), *Lied des Verfolgten in Turm* («Canção do Prisioneiro na Torre»), *Revelge, Tamburg' sell* («O Jovem Tambor»), etc. Outros, em compensação, optam pela expressividade humorística: *Des Antonius von Padua Fischpredigt* («Pregação de Santo Antônio aos Peixes»), *Lob des hohen Verstandes* («Louvor do Alto Entendimento»), ou por situações de elevada carga patética — *Das irdische Leben* («A Vida Terrena») —, ou então constituem encantadoras recriações dos *ländler* vienenses, como *Rheinlegendchen* («Pequena Lenda do Reno»). Os *lieder* sobre textos de Rückert são os cinco que formam o ciclo

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Museu «Casa de los Tiros», Granada/Salmer

O tema espanhol atraiu, pelo seu colorido exotismo, muitos compositores europeus. Um dos que utilizaram com assiduidade a poesia e os temas espanhóis foi o austríaco Hugo Wolf, na sua ópera Der Corregidor *e na coleção* Spanisches Liederbuch. *Em cima:* Ciganos Dançando o Vito, *gravura anônima.*

Kindertotenlieder («Canções à Morte das Crianças»), uma obra monocolor, mas de extraordinário alcance estético, e os cinco incluídos na coleção de 1899-1904, cujas pérolas são *Ich bin der Welt abhanden gekommen* («Afastei-Me do Mundo») e *Um Mitternacht* («À Meia-Noite»), duas autênticas obras-primas do *lied* moderno.

O «lied» de Wolf: um microdrama

Nascido no mesmo ano que Mahler, Hugo Wolf, compositor que se dedicou fundamentalmente ao *lied,* goza de menor estima do que aquele entre o público latino. Trata-se, no entanto, do mais transcendente compositor deste gênero desde Schubert: se este deu a idéia e fixou as formas e o estilo, ninguém como Wolf deu depois um passo estético tão inovador e progressista. Sua concepção do *lied* como microdrama, como unidade poético-musical em que todos e cada um dos elementos que a integram provêm de um mesmo impulso criador, é paralela (à distância que se quiser) à que Wagner propôs para a ópera, concebendo-a como «obra de arte total». Em vão procuraremos nos mais originais *lieder* de Wolf sujeição à métrica externa do piano, ao compasso musical ou às tradicionais simetrias formais; antes pelo contrário, encontraremos uma linha musical contínua, livremente traçada por detrás da expressividade de cada frase e elaborada em função de cada instante, atendendo inclusivamente aos valores fonéticos das palavras. Wolf recorreu com freqüência a um canto declamado do qual se podem precisar antecedentes — mencionaremos uma vez mais o *lied* schubertiano *Der Doppelgänger* — e um conseqüente imediato: o *sprechgesang* de Schönberg e da sua escola. Seus processos harmônicos, consideravelmente audazes, costumam procurar com eficácia a dimensão dramática; sua linha melódica apresenta, com freqüência, perfis quebrados, que transmitem uma peculiar crispação expressiva, e sua escrita pianística é de um virtuosismo deslumbrante, nunca vazio.

Wolf compôs cerca de duzentos e cinquenta *lieder,* quase sempre em breves rajadas de atividade febril e sobre blocos de poemas de procedência homogênea. Os mais importantes são os cinqüenta e três *lieder* com textos de Mörike, vinte de Eichendorff, cinqüenta e um de Goethe, as coleções *Spanisches Liederbuch* (dez peças de temática espiritual e trinta e quatro profanas devidas a autores espanhóis e portugueses traduzidos para alemão por Geibel e Heyse) e *Italienisches Liederbuch* (quarenta e seis poemas italianos traduzidos por Heyse), e três *lieder* com texto de Miguel Angelo.

Hans Pfitzner (1869-1949) compôs cerca de uma centena de *lieder* de qualidade irregular, por vezes altíssima.

Como resumo tardio e sábio de toda a tradição romântica do *lied* aparece a figura de Richard Strauss, um dos poucos compositores que mostraram grande capacidade tanto para a ópera como para a canção. Seus *lieder,* muito repartidos ao longo da sua dilatada carreira, mostram uma absoluta assimilação das contribuições fundamentais para o gênero, desde Schubert até os seus contemporâneos, com tendência preferencial para a expressividade lírica e com uma linguagem sempre pessoal, caracterizada pela beleza e riqueza da inspiração melódica e pela elaboração harmônica, muito original e «nova», embora menos avançada do que a proposta por Wolf. □

Capítulo 10

«Lieder» românticos: de Beethoven a Strauss

«An die ferne Geliebte», op. 98, de Beethoven

A contribuição mais importante de Beethoven para o gênero *lied* foi o ciclo *An die ferne Geliebte* («À Amada Distante»), composto em 1815-1816 e publicado neste último ano. Dedicado ao príncipe Lobkowitz, o ciclo *À Amada Distante* baseia-se num poema de Alois Jeiteles, protótipico desse romantismo que recria amores, situando-os nas manifestações da Natureza. Nada de extraordinário há nestes versos, nem do ponto de vista poético nem quanto aos sentimentos descritos; mas o poema serviu perfeitamente a Beethoven para deixar outro testemunho musical, porventura o mais «exemplar», da sua vivência pessoal do amor, feita, em partes iguais, de paixão e continência, de rebeldia e resignação, de platonismo sublimado e amarga frustração.

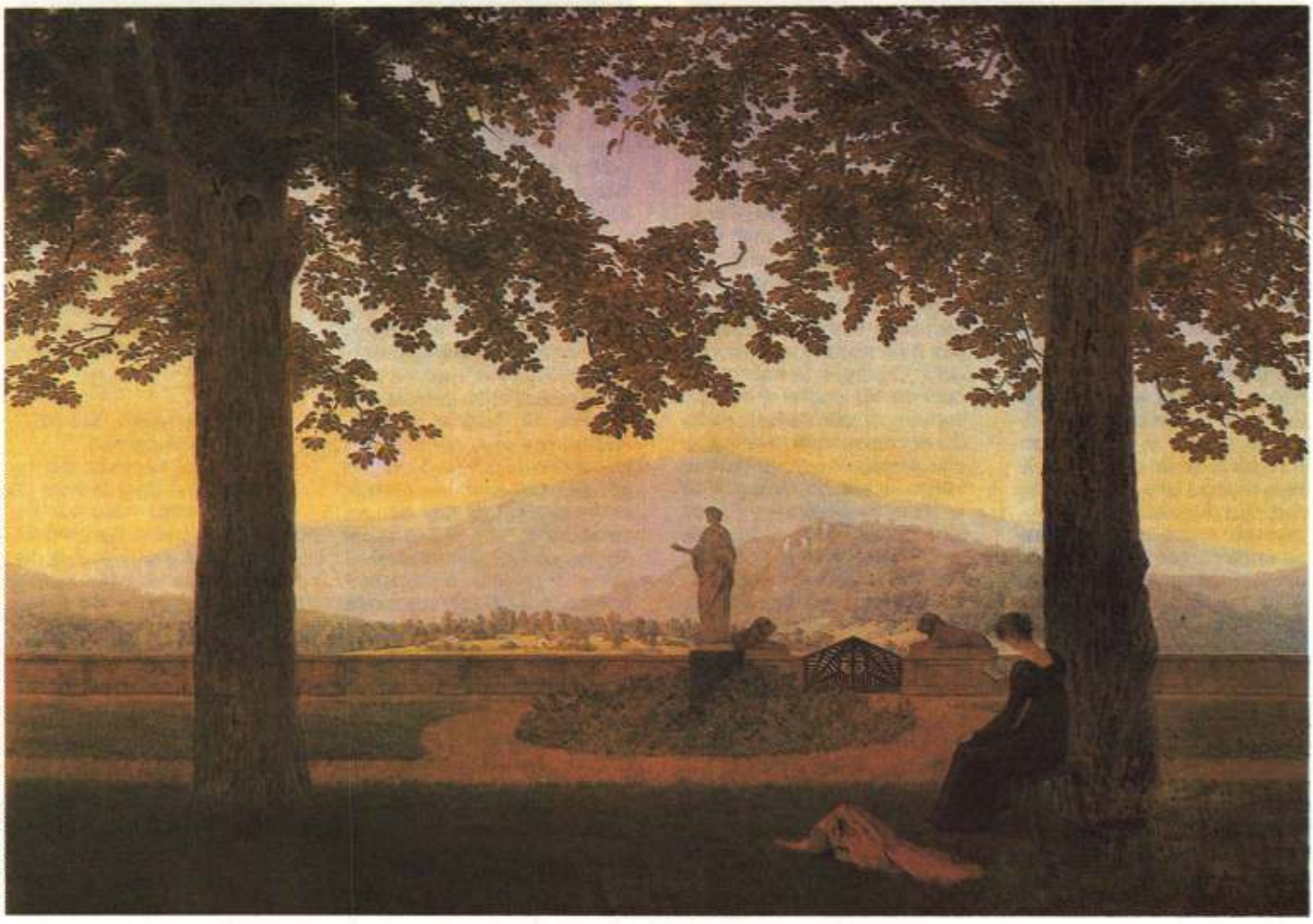
A série consta de seis *lieder* ligados entre si, sem solução de continuidade, mediante transições pianísticas muito breves, formando um todo cuja unidade se reforça ciclicamente ao concluir-se a obra com um regresso ao tema melódico do primeiro *lied.*

Invariavelmente, Beethoven optou nestes *lieder* a simples forma estrófica (a mesma música para cada estrofe de um poema), propondo unicamente leves variantes expressivas, em função do conteúdo literário de cada seqüência. Nestas variações, mais sutis do que «externas», desempenha um papel importante o piano, elemento a que estão confiados também os suaves caracteres descritivos (passarinhos, regatos, despertar da primavera) que dão à obra um certo tom poemático semelhante ao da Sinfonia «Pastoral».

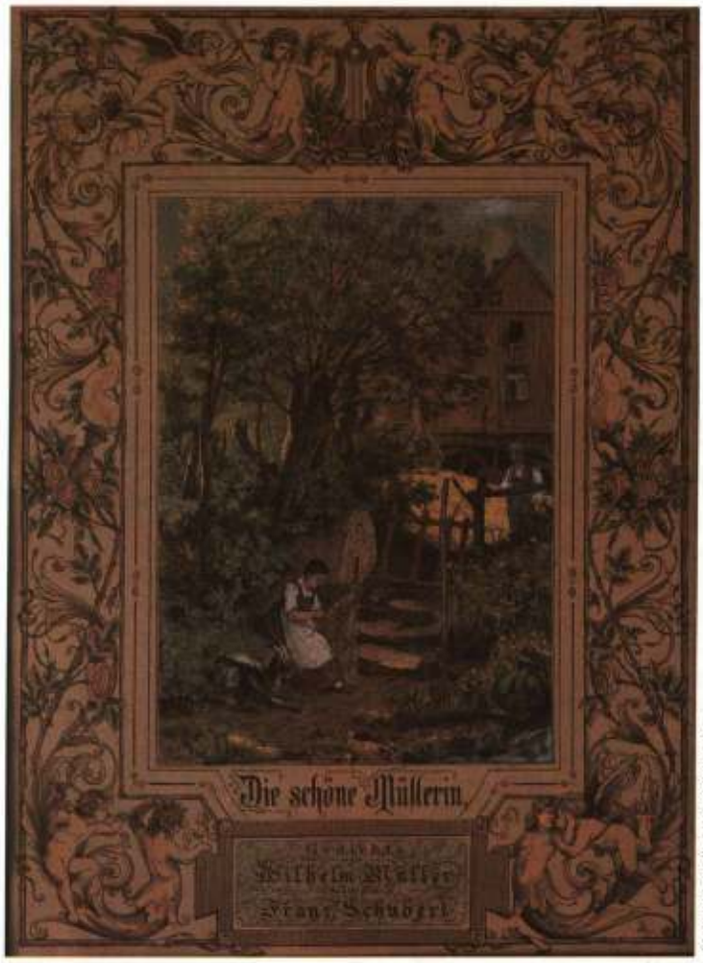
«Die schöne Müllerin», op. 25, D. 795, de Schubert

Os dois grandes ciclos schubertianos *Die schöne Müllerin* («A Bela Moleira») e *Die Winterreise* («A Viagem de Inverno») apoiam-se em poemas pertencentes à extensa coleção que Wilhelm Müller publicou em 1821, na sua cidade natal, Dessau. Schubert encontrou casualmente os poemas enquanto esperava ser recebido pelo cantor Randhartiger. O músico «sintonizou» imediatamente com o mundo expressivo do seu coetâneo, coisa que hoje achamos plenamente justificada: por um lado, há nos poemas de Müller uma certa musicalidade latente, de que o próprio poeta tinha consciência quando anotava no seu diário que cantava quando escrevia, que os seus versos brilhariam mais com melodias e que confiava em que alguma «alma gêmea» pudesse levá-los para o papel pautado; por outro lado, Müller escrevera *A Bela Moleira* com destino a uma reunião burguesa em que os versos iriam ser, mais do que recitados, «representados», o que explica a intriga do argumento e até um certo progresso dramático na base dos poemas. Como poderia Schubert deixar de se sentir tentado, embora de maneira inconsciente, por esta possibilidade de espraiar o seu fácil melodismo, abordando as formas teatrais, que

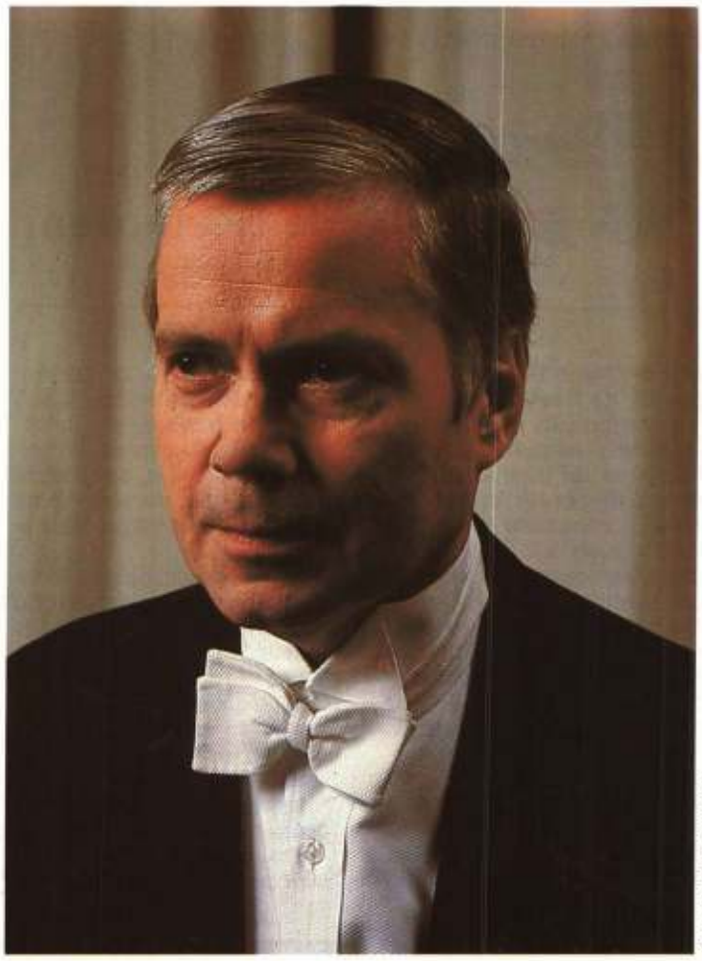
No seu An die ferne Geliebte, *Beethoven, além de expressar um contido sentimento amoroso, numa época de grande confusão das suas emoções, conseguiu aproximar-se do ideal de Goethe sobre o «modo» popular de compor canções. Embaixo:* O Jardim, *de Caspar Friedrich.*



Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam-Sanssouci/Arquivo Salvat



Archiv für Kunst und Geschichte



Deutsche Grammophon

Schubert, cativado pelo tom de velhas canções que Müller conseguia nos seus poemas, musicou alguns deles. Em cima: gravura a cores de Schuster e Baumann, para uma edição do ciclo de lieder Die schöne Müllerin, *publicado em 1878.*

Em cima: fotografia de Dietrich Fischer-Dieskau, barítono alemão nascido em 1925. À sua voz, de extraordinária beleza, deve a sua posição de primeira plana entre os cantores contemporâneos, reconhecido como singular especialista do lied *alemão.*

constituíam para ele uma atração repetidamente frustrada?

O argumento literário de *A Bela Moleira* poderia sintetizar-se assim: um jovem moleiro, que errava à procura de trabalho e em busca do amor, encontra ambas as coisas num moinho junto de um ribeiro. A bela moleira que aí habita cativa as suas aspirações sentimentais, mas o idílio em breve se ensombrece com o aparecimento de um altivo caçador. A garridice da moleira desperta os ciúmes do jovem, que mergulha numa profunda decepção. Sua dolorosa solidão termina numa morte poética.

Entre maio e novembro de 1823, Schubert compôs a obra, que foi editada no ano seguinte, com ilustrações de Moritz von Schwind, assíduo freqüentador das reuniões artísticas em torno do músico, a que se deu um nome próprio: *schubertíadas.*

Sob os traços de simplicidade e beleza melódica, amiúde com o atrativo de uma certa e encantadora proximidade do popular, o ciclo contém sutilezas musicais que reclamam para si a classificação de obra genial. As vinte canções que integram o ciclo correspondem quer à forma estrófica quer à ternária, com escassas exceções justificadas pela evolução da própria obra. O próprio Schubert, depois de ter ganho a batalha contra a simplicidade da *melodia acompanhada* (manifestação arcaica do *lied*), parece voltar a ela no *lied* n.º 18 —*Trockne Blumen* («Flores Murchas»)— para a dotar de um novo sentido. Em *A Bela Moleira,* a habitual relação romântica entre amor e Natureza chega até à «humanização» de um elemento popular —o ribeiro—, que tanto Müller como Schubert elevam à categoria de quarta personagem. Logo no segundo *lied* —*Wohin?* («Para onde?»)— se inicia o diálogo entre o moleiro e o ribeiro, diálogo que alcançará um ponto alto de beleza poético-musical no n.º 15 —*Eifersucht und Stolz* («Ciúme e Orgulho»)—, quando o jovem lhe faz confidências e censuras que brotam do seu coração ferido, e que culminará no maravilhoso último *lied,* o n.º 20 —*Des Baches Wiegenlied* («Canção de Embalar do Ribeiro»), entoado pelo próprio ribeiro, definitivamente «humanizado».

Entre as numerosas belezas e matizes expressivos que a obra encerra, chamam poderosamente a atenção certas realizações que se nos apresentam como geniais prenúncios de músicas futuras. Assim, o suave sentido declamatório do n.º 14 —*Der Jäger* («O Caçador»)— parece anunciar Wolf. O *Ade* que se ouve no n.º 17 —*Die böse Farbe* («A Cor Detestada»)— serve de prelúdio a situações poético-musicais análogas que se verificarão nos *lieder* de Mahler. O último *lied* contém alusões ao mundo infantil e ao tema da morte, evocadoras das que encontraremos em Mahler, muitos anos depois. E, já que falamos de evocação, convém reparar em que o penúltimo *lied* —*Der Müller und der Bach* («O Moleiro e o Ribeiro») —é uma antecipação de obras tão «modernas» como o ciclo *Sem Sol,* de Mussorgski, e a ópera *Wozzeck,* de Berg: nos três casos, os protagonistas morrem mergulhando num ribeiro, num rio ou num lago.

«Die Winterreise», op. 89, D. 911, de Schubert

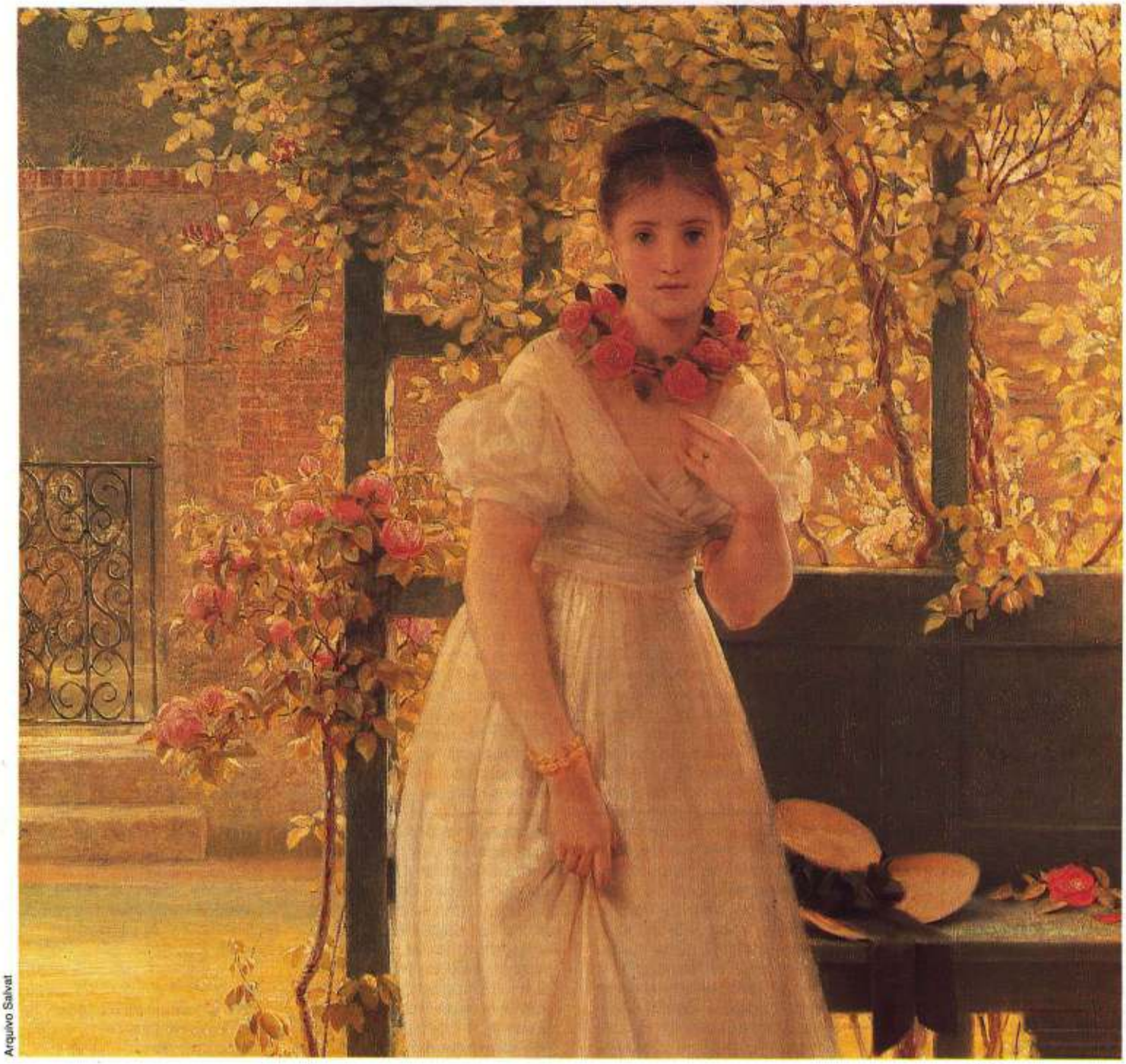
Quatro anos separam a composição de *A Bela Moleira* do ciclo *Die Winterreise* («A Viagem de Inverno»). Certamente, quatro anos é uma grande distância numa vida tão curta e fecunda como a de Franz Schubert, mas não deixa de nos assombrar a sua capacidade para escrever obras tão transcendentes e distintas entre si neste curto intervalo. A *Viagem de Inverno* foi composta em 1827, também com versos de Müller. A primeira parte (doze *lieder*) data de fevereiro e a segunda (outras doze) de outubro. Neste ciclo não há, como em *A Bela Moleira,* nem pequena intriga

nem progressão dramática; pelo contrário, poderia dizer-se que se trata de vinte e quatro variações sobre um tema: o do homem condenado a uma solidão radical. Possivelmente, há na obra uma certa carga pessoal que confere ainda mais patetismo e emoção; não esqueçamos que Schubert desconheceu completamente o bem-estar econômico-social, nunca viu sua obra considerada — menos ainda valorizada e nem sequer, em grande parte, interpretada — e tampouco conheceu o equilíbrio amoroso.

Quanto às variações, há que precisar, desde já, que o longo curso da composição quase evita os contrastes externos, de maneira que só uma audição atenta aos matizes dos poemas e da música evitará uma sensação superficial de monotonia. Com efeito, a forma dos *lieder,* sempre simples, quase não se desvia dos moldes estrófico ou ternário e, por outro lado, dezassete das vinte e quatro canções que integram o ciclo acolhem-se ao modo menor, o que confirma que Schubert evitou deliberadamente a possibilidade de contrastes claros-escuros que, com tanta mestria e facilidade, propusera em *A Bela Moleira.* Em contrapartida, isto é compatível com a existência de uma extraordinária riqueza de cambiantes poético-musicais ao longo do ciclo.

É admirável verificar uma vez mais a capacidade demonstrada por Schubert (e não esqueçamos o co-autor, Müller) para a penetração psicológica, freqüentemente com traços de surpreendente modernidade. Assim, a visão da atividade permanente como alienação — n.º 10, *Rast* («Descanso») —, o mundo onírico julgado como enganosamente atraente — n.º 11, *Frülingstraum* («Sonho de Primavera»), n.º 17, *Im Dorfe* («Na Aldeia») — ou a apresentação da paisagem gélida como contraponto que realça o conforto do interior de um lar burguês — n.º 19, *Täuschung* («Engano»). Em outras ocasiões, o mundo estético de Müller e Schubert oferece imagens que parecem próprias de momentos artísticos muito posteriores: é o caso do orvalho tornando grisalho o cabelo juvenil — n.º 14, *Der greise*

A beleza da jovem do quadro reproduzido embaixo reflete a passagem da mulher para a plenitude física e espiritual e assume o sentido do ideal feminino de Schumann no ciclo Frauenliebe und Leben, *op. 42, inspirado sem dúvida mais por Clara Wieck do que pelos versos de Chamisso.*



Arquivo Salvat

Kopf («A Cabeça Encanecida»)—, o cemitério como pousada do vagabundo—n.º 21, *Das Wirtshaus* («A Hospedaria»)— ou a incrível personagem do andrajoso músico de rua, que aparece no último *lied* —n.º 24, *Der Leiermann* («O Tocador de Realejo»)— para encerrar o ciclo com novas evocações futuristas. Não estão aí anunciados o Idiota, do *Boris Godunof,* ou o tresloucado que precipita o final em *Wozzeck?*

«Frauenliebe und Leben», op 42, de Schumann

Em 1840, uns meses antes do seu casamento com Clara Wieck, Robert Schumann compôs o ciclo *Frauenliebe und Leben* («O Amor e a Vida de Uma Mulher») sobre oito dos nove poemas que Adalbert von Chamisso escrevera em 1830. Schumann prescindiu precisamente do último, em que aparecia uma nova personagem que poderia ter quebrado o caráter fechado da sua obra, pensada como o retrato de uma mulher, ou, melhor, da mulher. E conseguiu, apesar de Chamisso, pois os poemas deste escritor —célebre no seu tempo por outro tipo de obras—, inspirados em vivências pessoais e num tipo de mulher pequeno-burguesa que pouco tinha a ver com o ideal schumanniano —leia-se Clara Wieck—, ficam muito abaixo da visão elevada do músico. No entanto, este soube utilizá-los como trampolim para um salto estético de extraordinária importância, já que sua música alcança uma poderosa força ao expressar, como talvez nenhum outro compositor tenha feito, sentimentos íntimos femininos ou, se se preferir, sentimentos simplesmente humanos, mas vistos através de uma mulher. Entre estes, o peculiar tom agridoce do adeus à infância e à adolescência e o amor como eixo da existência.

Esse adeus está já presente no primeiro *lied,* bem como o deleite pelas lágrimas, imagem recorrente nestes poemas de Chamisso. Uma estrofe musical que culmina em sutilíssima modulação e é imediatamente variada é a forma adotada por esta canção, cujo desenho é um claro exemplo da inseparabilidade da voz e do piano, própria do *lied* de Schumann, em que parece que a melodia vocal brota da harmonia estabelecida pelo teclado. O segundo *lied,* um rol de elogios ao amado, como se fosse o seu «retrato ideal», propõe uma forma tripartida mas herdeira da sonata, na medida em que procede a um autêntico desenvolvimento temático; de resto, observa-se uma construção em arco dos temas, processo muito característico em Schumann. O terceiro *lied* volta a falar de «lágrimas de infinito prazer» e propõe uma linha declamatória de canto, com repetição da primeira estrofe do poema, para procurar a forma cíclica que impera também nos seguintes números. O quarto, com a imagem do anel de noivado, está aparentado com o inicial no que se refere à configuração melódico-harmônica que anteriormente comentamos.

Segue-se uma pequena «cena», a da noiva vestindo-se para o acontecimento esperado, com a ajuda de suas irmãs; o tom agridoce, o tão romântico «deleite na melancolia», é sutilmente expresso por uma música refinada que, depois da última frase cantada, deriva para a mais breve e intimista «marcha nupcial» que alguma vez se compôs. No número seis, Schumann dá à voz o papel de máximo protagonista, mediante a inteligente redução da parte pianística ao esqueleto essencial: a jovem dirige-se ao amado num tom que se diria «teatral» (embora sem abandonar o intimismo que preside a toda a obra) e que evoca os de algumas heroínas da lírica alemã anterior e posterior a Weber e Wagner.

Lauterwasser

Christa Ludwig, meio-soprano alemão, nascida em 1924 e possuidora de uma voz expressiva, límpida e capaz de grande qualidade dramática, ocupa um lugar cimeiro no campo operático e é famosa como intérprete de lieder.

A sétima canção fala da maternidade como máxima expressão da felicidade feminina e serve a Schumann para propor uma música de caráter jubiloso, que prepara o devido contraste para o repentino confronto com a dor que o *lied* final implica. O binômio amor-morte, tão contemplado em toda a lírica romântica, está transportado de uma maneira artificial e brusca para os versos de Chamisso, mas Schumann torna estes sentimentos vívidos e críveis com um maravilhoso canto onde a dor perante a absurda morte do homem amado participa dos mesmos caracteres de interiorização e intimismo que percorrem toda a obra. É um achado genial a dilatada coda pianística, não só pela eficácia formal do regresso cíclico ao tema do primeiro *lied,* mas também pelo matiz psicológico que a música consegue ao envolver a desconsolada protagonista do drama na recordação de momentos felizes.

«Dichterliebe», op. 48, de Schumann

Um dos capítulos mais felizes do *lied* produziu-se, sem dúvida, graças à união artística de Schumann com o grande poeta alemão Heinrich Heine. Schumann, bom conhecedor do talento do escritor, foi visitá-lo a Munique, em 1828, quando, terminado o curso ginasial e ainda não encaminhado para a música, pensava em estudar leis. No entanto, suas posteriores tentativas de aproximação, quando era já um compositor maduro e conseguira com seus *lieder* sobre poemas de Heine alguns dos graus mais elevados de fusão entre música e poesia, não encontraram uma resposta por parte do escritor.

Dichterliebe («Amores de Poeta»), talvez a obra-prima do binômio Schumann-Heine e um dos marcos da história do *lied,* foi composto por Schumann em 1840, tomando dezasseis dos sessenta e cinco poemas de Heine sobre o tema. A cuidadosa seleção realizada pelo músico foi seguida de um respeito reverencial pelo ritmo interno e pela própria forma dos poemas —ao contrário do que fez com Chamisso, Schumann não recorreu à repetição de estrofes para adequar o texto à forma musical preconcebida—, o que teve como resultado uma obra regida pela concisão e a total ausência de retórica ou divagação. O papel do piano no poslúdio, nas ligações entre estrofes, na criação dum clima expressivo nos compassos iniciais de cada *lied* ou a sustentar e enriquecer a melodia é de uma eficácia e uma beleza inefáveis.

Do ponto de vista do conteúdo literário, *Dichterliebe* propõe dezasseis olhares sobre o tema amoroso, desta vez do ângulo masculino. A inevitável concatenação deste sentimento humano com a Natureza dá-se desde o primeiro *lied —Im wunderschönen Monat Mai* («No Maravilhoso Mês de Maio»)—, um verdadeiro protótipo de «música poética» que relaciona amor e primavera num clima melódico e harmônico de incomparável beleza. Encontraremos depois a alegria, expressa numa espécie de *scherzo* cantável, realmente encantador, no n.º 3, *Die Rose, die Lilie* («A Rosa, o Lírio»), um *lied* alado, tal como o n.º 8, *Und wüssten's die Blumen* («E se as Flores o Soubessem»); o despeito, iluminado por essa

ironia tão comentada da poesia de Heine, torna-se presente no n.º 11, *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* («Um Rapaz Gostava de Uma Jovem»); os sonhos do apaixonado são recriados no n.º 13, *Ich hab'im Traum geweinet* («Chorei em Sonhos»), onde aparecem de novo os temas do amor e da morte. Finalmente, a férrea unidade do ciclo faz que cada canção enriqueça a anterior e prepare expressivamente a seguinte, ganhando todo o seu sentido no contexto da obra global, o que não impediu que a sublime inspiração de *lieder* como *Ich grolle nicht* («Não Me Zango») tenha propiciado tantíssimas interpretações dessa página como peça individualizada.

«Vier ernste Gesänge», op. 121, de Brahms

Vier ernste Gesänge («Os Quatro Cantos Sérios»), de Johannes Brahms, possuem a mesma carga representativa de o *Réquiem* de Mozart, o Quarteto op. 135 de Beethoven, a «Patética» de Tchaikovsky ou a 9.ª de Mahler. Trata-se de uma obra «final», próxima da morte esperada, resumo de sabedoria e experiências, lúcida e patética em partes iguais, magistral e emocionante. Brahms falava de «um bonito presente que me ofereci a mim próprio» ao referir-se a esta composição de 1896, que seria publicada imediatamente com dedicatória a Max Klinger. Revela-se muito significativo que o arco de grande música que iniciara em plena juventude com um *Réquiem* viesse e encerrar-se, quase trinta anos depois, com um grupo de canções sobre o tema da morte: uma morte decerto expressa com mais profundidade e dramatismo, apesar dos parcos meios escolhidos. Se bem que, talvez, a nudez da voz grave com um piano muito discreto fosse indispensável para dar o tom «grave» ou «sério» *(ernste)*.

Estes *lieder* de Brahms são com freqüência denominados *Canções Bíblicas,* em atenção à procedência dos textos. O primeiro —*Denn es gehet dem Menschen* («Porquê a Sorte do Homem») — emprega os versículos 19 a 22 do terceiro capítulo («In Justitia») do *Eclesiastes:* é um texto exaltado, que equipara o homem e os animais perante a morte, seu destino fatal comum. Para o n.º 2, *Ich wandte mich und sahe an Alle* («Voltei-Me e Olhei o Universo»), tomou Brahms os versículos 1, 2 e 3 do quarto capítulo («O Trabalho») do mesmo livro sagrado; nele lança um olhar entre compassivo e rebelde para as misérias terrenas. *O Tod, wie bitter bist du* («Ó Morte, Que Amarga És»), terceiro canto da coleção, segue os dois primeiros versículos do capítulo 14 («Morte») do *Eclesiastes,* que trata da morte como algo para o homem que goza de bem-estar e como amiga e consolo para o mísero e débil. Finalmente, numa mudança talvez surpreendente, Brahms não optou nem pelo fatalismo nem pela esperança, duas conclusões que teriam sido lógicas, tendo recorrido antes à primeira epístola de S. Paulo aos Coríntios, para magnificar musicalmente o hino, ali contido, à caridade.

Voz e piano criam um meio instrumental indissolúvel para a expressão de tão transcendentes sentimentos e idéias. Em Brahms, forma e conteúdo sempre tenderam a confundir-se. No auge da maturidade, esta visão unitária e total da música é um fenômeno estético inteiramente assumido. Poderia falar-se da forma ternária do primeiro *lied,* com a originalidade de a terceira seção recapitular as duas anteriores; ou da liberdade e essencialidade expressiva com que utilizou a forma estrófica no quarto, mas seria artificial na medida em que a música, fundida com a palavra, impõe sua lógica discursiva com absoluta naturalidade: não parece haver um esquema prévio, mas sim uma total convicção em cada nota. Essencialidade, transcendência, naturalidade e profundidade são as características dos *Quatro Cantos Sérios* que tendem a erigi-los como obra representativa da maturidade de um músico genial.

«Lieder eines fahrenden Gesellen», de Mahler

Gustav Mahler acabava de conhecer o *Parsifal,* recém-estreado por Wagner, quando abordou a composição dos seus *lieder Eines fahrenden Gesellen* («Canções de Um Viandante»), ciclo para voz grave e piano, depois convertido num ciclo sinfônico graças à orquestração do acompanhamento. Mahler terminou a composição desta obra em Cassel, em 1884, aos 24 anos de idade. Para ela baseou-se num poema de *Des Knaben Wunderhorn,* por ele mesmo substancialmente modificado, e em outros três poemas próprios. Poucas obras juvenis possuem a força pessoal e a profundidade artística que Mahler alcançou com estes *lieder,* nos quais tanto se mostrou continuador da tradição

A morte de Clara Schumann, em maio de 1896, talvez tenha inspirado os primeiros compassos de Quatro Cantos Sérios, *embora o velho Brahms devesse já sentir-se próximo do fim. Embaixo: Brahms ao piano, na sala Boesendorfer, de Viena.*

Archiv für Kunst und Geschichte

do *lied* romântico quanto inovador e original.

Se Schubert cantara a desolação, em *Die Winterreise,* e Schumann o amor, em *Dichterliebe,* Mahler fundiu os dois sentimentos para oferecer uma visão surpreendentemente madura (dado ser uma obra de juventude) da desolação do homem devida ao amor frustrado, frustração que expõe diretamente no primeiro *lied,* o qual descreve o casamento da amada com outro.

Este *lied,* em que o canto é enroupado por uma orquestra sutilíssima, como se fossem blocos tímbricos agrupados à maneira de música de câmara, apresenta a forma ternária A--B-A, com recapitulação variada em função da progressão expressiva. Tal progressão é mais acentuada no segundo *lied:* o jovem errante sente-se infeliz e sua desdita ir-se-á apoderando do gozo inicial que lhe haviam inspirado as belezas da paisagem que o rodeava; aqui, a forma é estrófica, mas o material revela-se continuamente variado, oscilando entre extremos de otimismo e patetismo (A-A'-A''--A'''). Convém sublinhar que a orquestra não acompanha mas *participa* do próprio canto. O tema principal foi explorado sinfonicamente por Mahler no primeiro andamento da sua 1.ª Sinfonia. O ardente punhal cravado no peito é a imagem poética da imensa dor expressa na terceira canção, de novo em forma ternária (A-B--A'), se bem que, aqui, a recapitulação seja variada com maior profundidade do que no primeiro *lied*. A participação orquestral é plena, para reforçar o clímax de tensão dramática a que se chega neste momento da obra. O quarto *lied* resume o conteúdo expressivo do ciclo, tanto na música como no texto: «Ninguém me disse adeus; os meus camaradas eram o amor e o pesar.» Desolação, frustração amorosa, dor. Este *lied* estrutura-se em três estrofes diferentes (A-B--C); delas, a primeira é de grande intensidade poética — uma pausa de quietude após a eclosão dramática do *lied* anterior; a segunda é uma marcha fúnebre com a mais inefável marca mahleriana; a terceira baseia-se numa das melodias mais belas e emotivas que saíram da fecunda inspiração do autor, melodia que também seria levada para a 1.ª Sinfonia (terceiro andamento). A tonalidade, continuamente evolutiva, não volta à inicial, outorgando antes à obra um final que se diria «aberto».

«Michelangelo Lieder», de Wolf

Durante dez dias de março de 1897, Hugo Wolf compôs três *lieder* sobre poemas de Miguel Ângelo, traduzidos para alemão por Walter Robert Tornow. Pouco depois, sem que tivesse podido completar seu projeto de musicar outros três textos do genial artista do Re-

Miguel Ângelo no Seu Estúdio, *de Eugène Delacroix (1798-1863), ilustra, com sua atmosfera romântica, os* Michelangelo Lieder, *de Hugo Wolf, sobre três poemas do genial artista.*

Giraudon

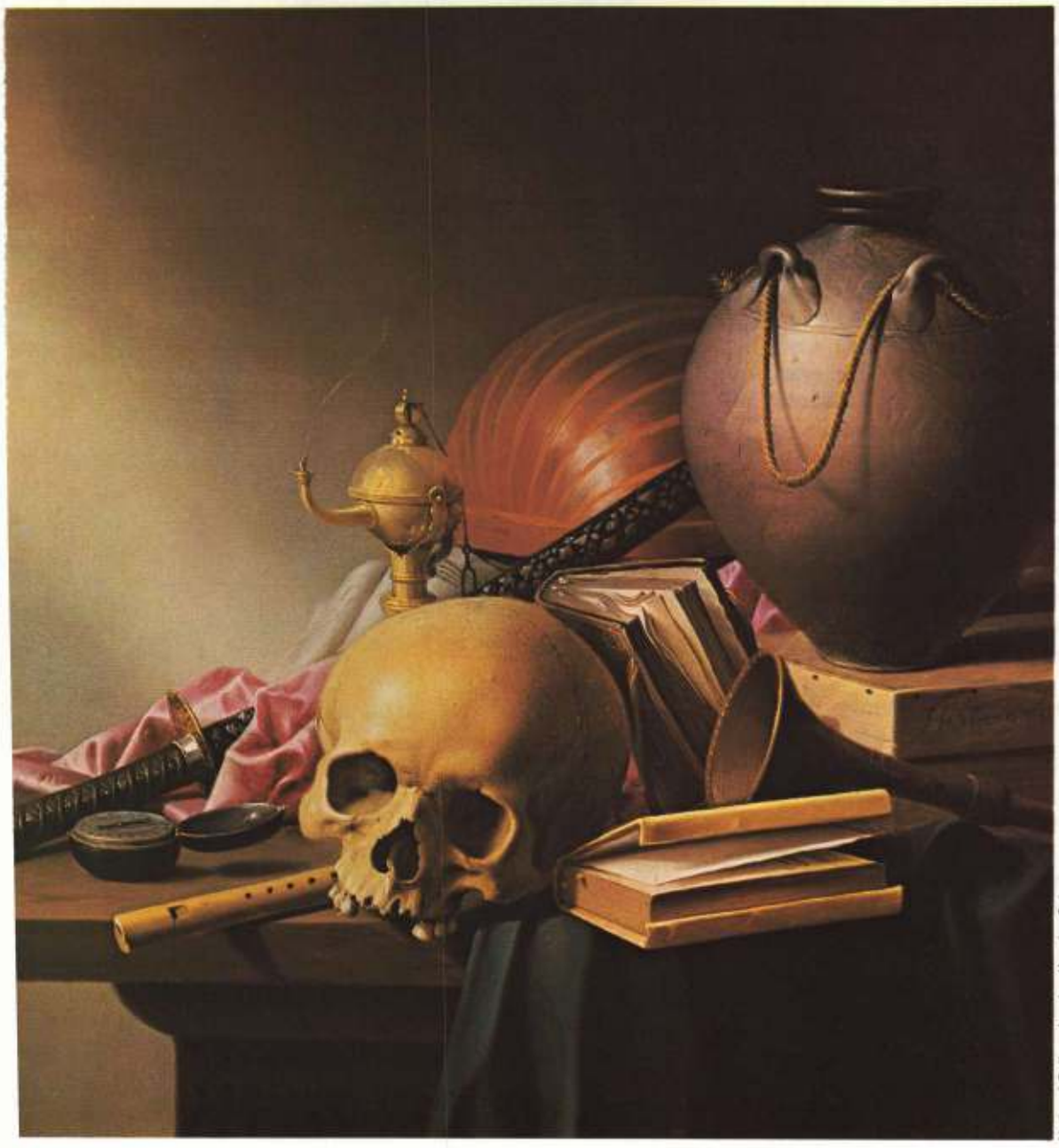
nascimento italiano, Wolf, vítima de sérias perturbações psíquicas, seria internado e iniciaria seu lento e trágico caminho para a morte. Trata-se, portanto, de uma «última obra», embora não constitua uma despedida serena à maneira das últimas canções de Brahms, aqui comentadas anteriormente, ou de Strauss.

Libertado já, pela própria evolução da sua música, de qualquer ligação formal com o passado, Wolf escreveu três cantos que se configuram mediante a fusão íntima com os textos e se enroupam num piano liberto igualmente dos tradicionais processos harmônicos. Neles, aprofundou psicologicamente os caracteres expressivos até se aproximar consideravelmente do expressionismo musical que caracterizará, uns anos depois, certas obras de Schönberg e Berg. Um adjetivo se ajusta mais do que nenhum outro a estas três canções: impressionantes.

A primeira — *Wohl denk'ich oft* («Vou Pensando») — deriva do poema *Io vo pensando al mio viver di prima,* em que Miguel Ângelo traçou um penetrante olhar para o passado do seu mais íntimo eu. A música transmite genialmente os caracteres de máxima introspecção, evoluindo até uma espécie de solene hino final, coroado por uma coda pianística de poderio e desenho tipicamente «orquestrais».

O segundo *lied* — *Alles endet, was entstehet* («Tudo o Que Começa Acaba») — extraído do *Canto de Morti,* fala da necessidade e fatalidade da morte, com música de um lirismo concentrado e estranho, dotada de uma singular capacidade de penetração: é um canto declamado, que transmite o sentir do desespero. Esta trilogia termina com o *lied* intitulado *Fühlt meine Seele* («A Minha Alma Sente»), um dos sonetos que Miguel Ângelo dedicou a Vittoria Colonna. Embora os versos estejam muito longe de ser unicamente um poema de amor, a presença deste sentimento humano, onipresente no *lied* romântico, faz que a música tenda um pouco para a efusividade cantável, típica do gênero. Contudo, no poema e na música, sobretudo nesta última, a luz do amor está depurada, envolta em claros-escuros misteriosos que dão à página um atrativo singularíssimo. Os *Michelangelo Lieder* constituem, sem dúvida, uma obra tão inquietante como genial.

Richard Strauss transportou toda a serenidade dos seus 84 anos para as Quatro Últimas Canções, *com as quais culmina o* lied *romântico. Embaixo:* Alegorias sobre as Vaidades Humanas, *de H. Steenwyck.*



National Gallery, Londres/Arquivo Salvat

«Vier letzte Lieder», de Richard Strauss

Os *Vier letzte Lieder* («Quatro Últimas Canções»), de Richard Strauss, escritos para soprano e orquestra, são um tardio e emocionante ponto final à estética do *lied* romântico. Dir-se-ia que este caráter de adeus a uma fase histórica se une e confunde com o tom de despedida pessoal que encerram estes quatro *lieder* escritos em 1948, na gloriosa e lúcida velhice de um Strauss com 84 anos, que se sabia chamado a rematar períodos criadores enquanto outros colegas abriam rotas renovadoras para a música do século XX.

Os três primeiros *lieder* baseiam-se em poemas de Herman Hesse — *Frühling* («Primavera»), September («Setembro») e *Beim schlafengehen* («Ao Deitar») —, ao passo que o quarto utiliza o poema *In Abendrot* («No Ocaso»), de Eichendorff. Os textos coincidem na temática dum olhar sereno, nostálgico e resignado para uma espécie de vital outono: «abismos crepusculares», «jardim de devaneio que agoniza», «círculo mágico da noite», «que cansados estamos de andar!», «será, porventura, isto a morte?». Strauss dotou os poemas de uma música tão unitária que, mais do que um ciclo, pensamos numa obra sinfônico-vocal em quatro andamentos. A orquestra está tratada com um total distanciamento do que possa constituir «massa», isto é, mediante individualizações tímbricas que incluem até destacados solos instrumentais de trompa e violino. O caráter decididamente tonal da obra encerra, no entanto, abundantes e inesperadas modulações, feitas com cativante naturalidade e lógica. A mestria e liberdade dos processos harmônicos constituem um trunfo expressivo fundamental desta obra, na qual, para maior realce da idéia que pretendia comunicar, Strauss inseriu alguns ecos do seu poema sinfônico *Morte e Transfiguração,* composto quase sessenta anos antes. ■

Capítulo 11

A canção no século XX

Como é lógico, o gênero *canção culta* refletiu a crise, tensões e mudanças experimentadas pela criação musical quase desde o princípio do século. Contudo, sua peculiar situação determinou que esse reflexo se produzisse de maneira diferente à de outros gêneros. No século XX, é raro um compositor dedicar sua atenção quase exclusivamente ao *lied* — pense-se em Wolf — ou este ser a base do seu trabalho criador, como acontece com Mahler. Mas o contrário é verdadeiro: se bem que nenhum compositor tenha renunciado a compor canções, este gênero ocupou amiúde um lugar secundário ou dificilmente separável do resto das suas obras, a cuja luz as peças vocais ganham seu autêntico sentido.

A canção foi também, com freqüência, o âmbito de refúgio das experiências e da personalidade do autor, que nesse gênero pôde fugir das exigências do meio musical e manter um domínio próprio em que a voz e o piano simbolizam a manutenção da intimidade criativa.

No século XX, o gênero canção, visto com perspectiva, é significativo das grandes batalhas estéticas e ideológicas do mundo da música: atonalismo e tradição, populismo e vanguarda, folclore e classicismo, etc. Ao mesmo tempo, é um campo de provas onde é evidente que nenhuma das grandes propostas estéticas do século alcançou uma vitória total sobre as suas rivais. Pouco depois de Olivier Messiaen ter composto o seu ciclo vanguardista *Harawi* («Cantos de Amor e Morte», 1945), Richard Strauss concluiu esse monumento pós-wagneriano que são as *Quatro Últimas Canções*. Do mesmo modo, na década de 20 tinham coincidido as primeiras tentativas de Webern no serialismo, precisamente com uma série de canções (op. 17, 18 e 19), e o apogeu do populismo esquerdista de Weil, Dessau ou Eisler, perceptível sobretudo nas canções que pretendem seguir as tradições populares.

A preferência pelo acompanhamento orquestral proporcionou um novo elemento de renovação do gênero, ao mesmo tempo que deu a possibilidade de aceder às salas de concerto — num momento de consolidação do «espetáculo» sinfônico — e sair do gueto da música de câmara. Este fenômeno coincidiu mais ou menos com a crise do acompanhamento pianístico tradicional, crise a que se deram diversas respostas: a contribuição folclorista culta (Bartók, Kodály), a busca para além do meio cultural ocidental (Messiaen), o

Edimedia

O controverso campo da canção do século XX foi enriquecido com contribuições muito díspares. Entre elas figuram as dos compositores da Escola de Viena, cujas canções ou microdramas, exclusivamente para vozes femininas, constituem um verdadeiro canto falado. Ao lado: Mulher com Lira, *do pintor suíço Carl Schwabe.*

tom expressionista da Escola de Viena, numa concepção radicalmente diferente da unidade voz-acompanhamento, a partir precisamente da sua independência, e, por fim, as respostas tributárias do acompanhamento simples da música de cabaré ou popular-comercial (Weil, Poulenc). Assim, a tradição iniciada com Schubert e concluída com Wolf é algo pertencente ao passado; um passado que, é claro, assoma amiúde ao presente nas contínuas *liederabende*, no amor de toda uma área geográfica — a austro-germânica — por essa herança, mas cujos modelos já não podem ser utilizados na criação contemporânea, nem sequer por aqueles que se pretendem apegados à tradição, tanto se trate de conversos vindos de uma juvenil vanguarda, como Richard Strauss, quanto de defensores a todo o custo da necessidade de manter as vias tradicionais, como Hans Pfitzner.

O âmbito cultural e geográfico da França, da Hungria e da área austro-germânica é significativo da diferente sorte do gênero canção durante a primeira metade do século XX. Examinaremos em seguida as tendências que lançam mais luz sobre os aspectos mais avançados até o momento, embora seja preciso insistir em que a canção costuma possibilitar, ou a elas dever-se, as incursões de cada autor em outros mundos criativos; freqüentemente é mais um degrau na evolução estética de um autor, quase sempre aparentada com suas realizações em gêneros como a música coral e a ópera. Em datas tão recentes como os anos 70, um autor pouco dedicado ao campo vocal, Aribert Reimann, confessou que a maior parte da sua produção dessa década lhe servira para a composição de uma ópera, *Lear*, estreada em 1978. Quer dizer, estamos longe da canção como gênero individualizado, com uma evolução quase independente na obra de um autor, longe de Schubert, Schumann e Brahms. O exemplo de Mahler, que tão magnificamente uniu canção e sinfonia (*A Canção da Terra* é uma sinfonia feita de canções, algumas das quais de rara intensidade), é também aqui um «não mais além», um ponto culminante e uma consumação.

Prelúdio francês

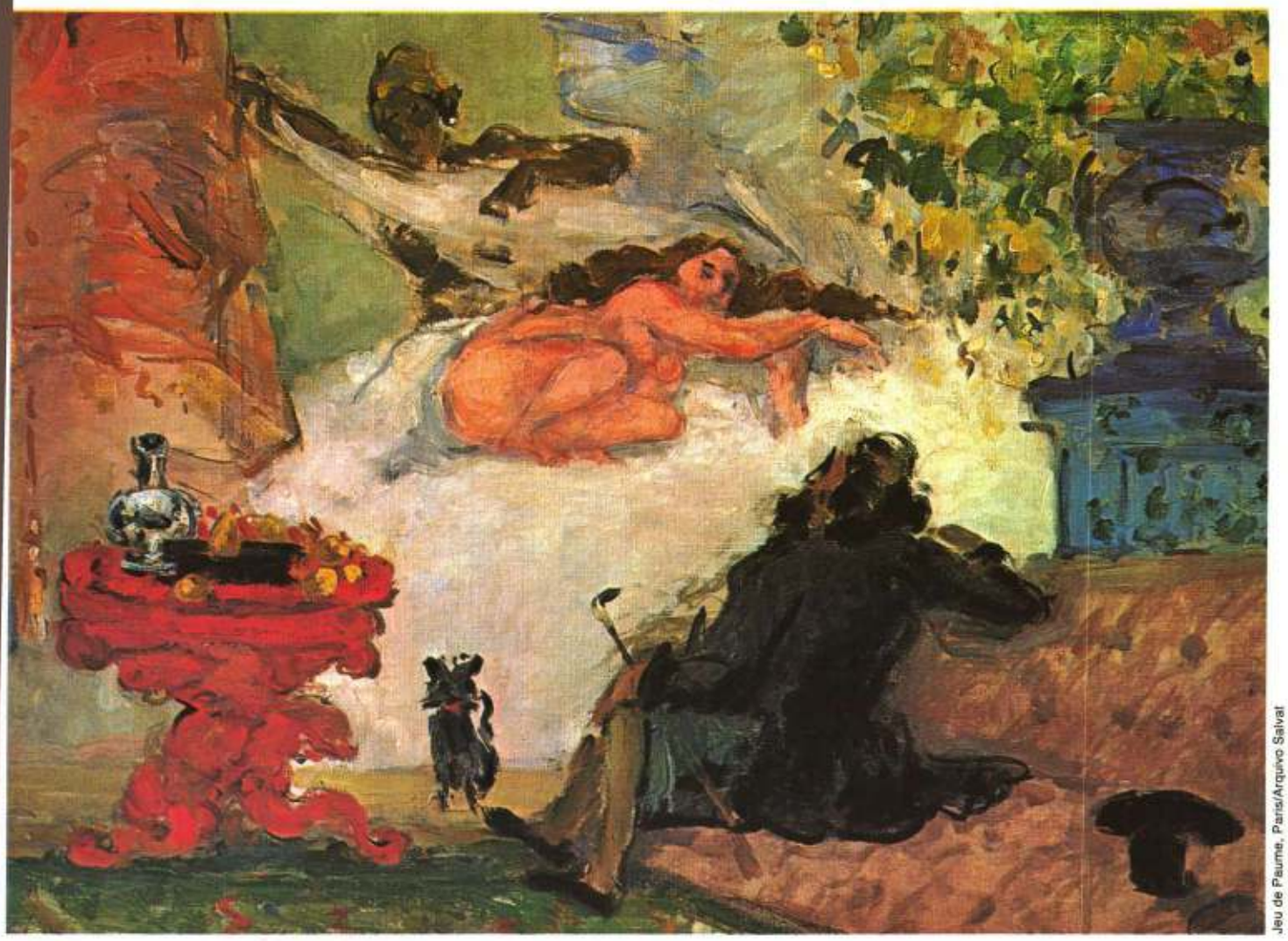
A França é um dos países onde existe uma tradição de autores que compõem canções cultas. A *mélodie*, nome que se dá ao gênero em França, teve, pelo menos, dois grandes representantes na passagem do século XIX para o XX: Gabriel Fauré e Claude Debussy, que se salientaram como *mélodistes* acima de outros músicos da época, por exemplo Erik Satie, cuja influência sobre o Grupo dos Seis veremos mais adiante, ou o próprio Maurice Ravel, para se integrarem na tradição de Charles Gounod, Reynaldo Hahn, Henri Duparc e Jules Massenet. Sua missão consistiu, no entanto, em ultrapassar essa tradição e assimilar o exemplo alemão, preparando assim a internacionalização do gênero.

O terceiro período criativo de Fauré, que, segundo os ensaístas, coincide com a composição dos seus quatro grandes ciclos finais *(La chanson d'Ève, Le jardin clos, Mirages* e *L'Horizon chimérique)*, situa-se entre 1906 e 1922. Os descobrimentos e avanços técnicos deste importante período podem assim ser considerados, dentro deste breve estudo sobre a canção no nosso século: independência relativa ao acompanhamento, utilização do silêncio como elemento musical característico, vislumbres do recitativo cantado antes da sua codificação pela Escola de Viena, etc. Mas há que ver Fauré mais como um dos últimos degraus de uma tradição do que como uma nova forma de conceber o gênero. À sua ampla produção de canções ligam-se sutilmente obras como o famoso *Réquiem* (1887) e o poema lírico *Penélope* (1913): na realidade, foi um último representante do passado.

Instituto Arte, Chicago/Arquivo Salvat

Em cima: Campo de Marte, a Torre Vermelha, *do pintor francês Robert Delaunay, uma obra de 1911. Quadros deste tipo inspiraram, se bem que alguns anos depois, músicos que, como Erik Satie, compuseram canções em que estava explícito o apoio às novas formas plásticas. A canção francesa, na primeira década do século, navegava ainda nas águas do impressionismo de Debussy.*

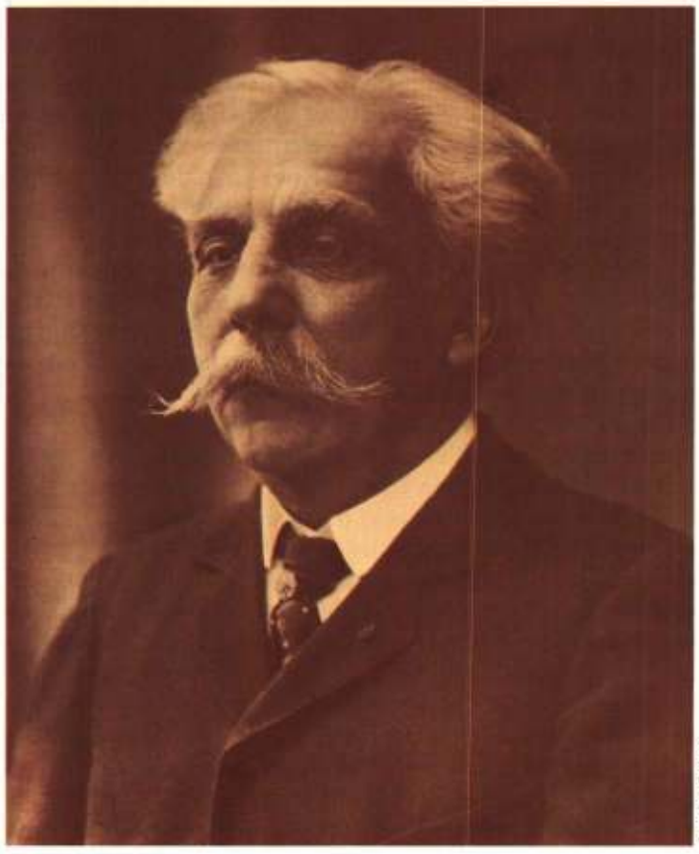
Debussy apresenta características intermédias: na sua obra, o vocal é uma parte importante, mas apenas uma parte, da sua vasta produção pianística e da sua originalíssima contribuição orquestral; se bem que suas canções sejam criações com características independentes, algumas delas giram em torno da composição da sua ópera *Pelléas et Mélisande* (como as *Chansons de Bilitis* ou as *Fêtes galantes*, de 1904). Das *mélodies* de Debussy disse-se que não procuram tanto expressar o significado das palavras do poema como inventar-lhe um equivalente musical. A independência entre a linha vocal e o acompanhamento é, então, total; os dois elementos adquirem *a posteriori* unidade semântica à margem do significado das palavras e graças à dialética das suas duas propostas diferenciadas. De resto, o Debussy *mélodiste* pertence essencialmente às duas últimas décadas do século XIX, quando uma série de poetas daquela plêiade irrepetível — Baudelaire, Verlaine, Mallarmé — o incitou à cria-



Jeu de Paume, Paris/Arquivo Salvat

Em cima: Uma Olímpia Moderna, *de Cézanne, cuja contida sexualidade poderia ilustrar duas obras de Debussy: as* Trois chansons de Bilitis, *escritas entre 1897 e 1898, e as duas coleções das* Fêtes galantes, *de 1891 e 1904. Em ambas, a relação entre o texto (devido, no primeiro caso, a Pierre Louys e, no segundo, a Paul Verlaine) e a música foi perfeitamente estudada.*

ção de uma obra vocal que estivesse à altura da expressividade do primeiro, do sentimento do segundo e da sutileza do último. E é de sublinhar ainda que mais de metade das suas *mélodies* foram escritas antes da composição do *Prelúdio à Sesta de Um Fauno* (1894), sua primeira grande obra orquestral. Depois a composição de *Pelléas* impediu-o de dispersar suas energias por outras obras vocais, pelo que seus grandes descobrimentos de finais do século se verificaram, logicamente, na famosa ópera. Esses descobrimentos constituem a grande achega de Debussy para a história da *mélodie* francesa; se Fauré representa a incorporação da lição alemã na especial inflexão da língua francesa, Debussy representa a conquista de uma musicalidade francesa a partir de textos e poemas nacionais, sem passar pela adaptação de outra cultura. Com Debussy, já há uma *mélodie* francesa própria (à margem de tradições como a *chanson* medieval), uma forma de recitativo *cantabile* autenticamente francês. Essa conquista permite compreender o que sucedeu depois do desaparecimento do autor, com a proposta «funcional» do Grupo dos Seis e a viragem radical da obra de Messiaen.



Arquivo Salvat

Intermédio húngaro

Na Hungria, a tradição musical quase não existia nos princípios do século. Por isso, aqueles que quiseram dedicar-se a compor tiveram de começar por formar um público e uma escola nacional. Os nomes de Béla Bartók e Zoltán Kodály são fundamentais para a consolidação de uma escola nacional de composição e, em geral, de uma pedagogia autóctone. Recorde-se, em contrapartida, seu trabalho como pesquisadores do folclore que os levou, especialmente a Bartók, à consecução de um estilo criativo peculiar, que consistia na escrita de obras cultas a partir dos modos e modelos da música camponesa, húngara ou não. Vários esboços de canções evidenciam precisamente o itinerário estético de Bartók, desde a anotação pura e simples da canção devotamente transcrita no seu trabalho de campo, com um acompanhamento sumário, até a real e autêntica transcendência do original à base de um trabalho de composição em que foram assimilados o espírito e a técnica (uma técnica intuitiva, rigorosa e originalíssima) das formas de criação camponesa. Tal é a evolução da estética bartókiana e em boa medida da de Kodály, desde a publicação conjunta de uma coleção de *Vinte Canções Húngaras*, em 1906, até outra compilação com igual número de peças, em 1929. Durante este período, a canção foi, para Bartók, um elemento de pesquisa e sua criação foi fruto do material pesquisado. Escreveu também dois ciclos de canções não folclóricas, os Op. 15 e 16; mas são as canções arranjadas a partir de originais camponeses — os tratamentos pianísticos dos seus temas e a adaptação das linhas vocais — aquilo que amadureceu a estética propriamente bartókiana, o «folclore imaginário». Depois de 1929, Bartók já não sentiu necessidade de compor canções e dedicou-se às grandes obras orquestrais e de câmara do seu período de maturidade, onde o estilo conseguido com a pesquisa e recriação das canções camponesas deu os seus mais sazonados frutos.

A obra coral tem mais importância em Kodály do que em Bartók. Ele é o primeiro representante da escola coral húngara, com obras como o *Te Deum* ou o *Psalmus Hungaricus*. A canção tem também grande relevância na sua obra, que em geral é breve e densa. Suas canções, com freqüência arranjos cada vez mais complexos e ricos do material folclórico recolhido por ele próprio, abundam sobretudo na primeira fase da sua carreira, enquanto na segunda prevalecem os coros. Assim, merecem ser salientadas as *Duas Canções*, Op. 5, a primeira segundo um poema de Dániel Berzsenyi e a segunda do grande poeta do reformismo burguês anterior à guerra de 1914-1918, Endre Ady. São obras de uma grande inspiração lírica e dramática, compostas entre 1913 e 1916, em que o tema da morte é exposto com sentidas sugestões de forte emoção na voz do barítono e no acompanhamento (mais rico na versão orquestral), onde são evidentes as inflexões de construção folclorista. Outro ciclo interessante é o das *Três Canções*, Op. 14, composto entre 1924 e 1929, um conjunto que trata o tema do amante ausente que chora a amada distante e onde os elementos melódicos e harmônicos são tratados à maneira folclórica.

Algumas das obras que Kodály transcreveu durante o seu período de pesquisa serviram-lhe como material básico sobre o qual exerceu seu posterior trabalho criativo. Dentro do gênero da *canção* existem diversos exemplos e, como amostra, podemos salientar a formosa balada *Kata Kádár*.

De ambos os lados do Reno: ideologia e utopia

Na história da arte produzem-se, por vezes, coincidências estéticas que só o tempo permite contrastar. Sucede também muitas vezes que o que parece diferente conduz a resultados semelhantes. Por volta dos anos 20 e 30, de um e de outro lado da fronteira franco-alemã surgiu uma forma distanciada de entender o teatro, que pretendia fugir aos cânones

Gabriel Fauré (1845-1924) — fotografia à esquerda — é amplamente reconhecido como um dos grandes da canção francesa. Foi criticado pela sua preferência por uma poesia classificada por vezes de medíocre, sem que se tivesse em devida consideração que Fauré procurava sobretudo textos sem referências a sons e sem descrições que pudessem limitar a pura e livre expressão musical.

A pesquisa do folclore campesino, realizada durante longos anos, permitiu que Zóltan Kodály integrasse, depois, nas suas canções, coros e baladas, um valioso caudal de temas, tanto literários como musicais. Na fotografia da direita, o grande mestre húngaro aparece, em primeiro plano, com o violinista Robert Gerle.

Arquivo Salvat

dramáticos do Romantismo e do Naturalismo. Em França, Stravinsky cristalizou numa série de obras —*Oedipus Rex, Perséphone*— um ideal hierático, uma estilização baseada nos modelos clássicos e no dramatismo anti-romântico que fugia da tradição operática novecentista, ainda sobrevivente no verismo. A música e até a linguagem literária pretenderam um afastamento da emotividade dramática, de acordo com um ideal aristocrático, neoclássico, distante: a utilização de uma língua morta como o latim em *Oedipus* não é senão um dos aspectos mais significativos dessa proposta artística, que afetou inclusive a rígida letra das indicações e instruções cênicas.

Na Alemanha, Bertolt Brecht estabeleceu uma teoria estética de «distanciamento» dramático, baseado numa rejeição da estética naturalista, emotiva e trivial, e na superação das fórmulas expressionistas em moda nos anos próximos da Primeira Guerra Mundial. Seu ideal foi proletário e épico, pedagógico até, e a «distância» servia para evitar a identificação dramática e permitir assim a elaboração de um juízo crítico por parte do público.

O ideal stravinskiano era elitista ou, pelo menos, não afim das massas. O segundo era esquerdista e militante e tinha por fim a tomada de consciência daquelas com vista à mudança social. A fase hierática de Stravinsky, uma das que integram o longo período neoclássico do compositor (que se estende mais ou menos de 1920 a 1950), é uma experiência sem dúvida discutível, muito própria do seu contato com Jean Cocteau, autor dos textos das obras (entre as quais, *Oedipus*). As teorias de Cocteau, juntamente com o exemplo «dissolvente» de um autor já envelhecido que todos decidem na altura sobrevalorizar, Erik Satie, deram lugar a uma estética musical que não rejeitava a trivialidade nem a facilidade e que por vezes produziu obras de um certo nível.

Surgiu, assim, o chamado Grupo dos Seis, com o qual Stravinsky teve relações, mas que nunca seguiu. Preconizavam uma arte funcional, útil, com características semelhantes às da contemporânea Bauhaus, mas com resultados infelizmente díspares. No terreno da canção, Francis Poulenc foi a figura mais significativa e digna de ser levada em conta. Suas obras evidenciam a dificuldade de criar, na cultura de massas moderna, uma obra de arte comprometida com o cotidiano e, ao mesmo tempo, revestida de pretensões artísticas. As canções de Poulenc vacilam entre a beleza lânguida da cançoneta de consumo e a tradição lírica da *mélodie* francesa.

A proposta brechtiana tinha motivos muito diferentes dos de Cocteau. Surgido do jornalismo combativo, do cabaré literário e do teatro expressionista «de idéias» *(Baal, Tambores da Noite, Na Selva das Cidades)*, Brecht foi conduzindo, pouco a pouco, seu indignado e anárquico protesto até um compromisso político e artístico mais definido, que o levou a uma série de teorias estéticas aparecidas ao calor da sua infatigável atividade teatral e de autor de canções. Nessa qualidade, influiu consideravelmente numa série de compositores que colaboraram com ele e que, tal como ele, sentiram a necessidade de vincular a tradição musical alemã à luta pela mudança social, situando-a à margem dos luxos burgueses de sempre. Autores como Hans Eisler, Paul Dessau e Kurt Weil renunciaram às minorias e decidiram, segundo as palavras deste último, não procurar novas formas nem novas teorias, mas sim um novo público. Assim, surgiram muitas das canções de combate escritas por Brecht e outros poetas e obras teatrais como *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* («Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny»), *Die Dreigroschenoper* («A Ópera dos Três Vinténs»), ambas com música de Weil, *Herr Puntilla und sein Knecht Matti* («O Sr. Puntilla e Seu Criado Matti»), com música de Paul Dessau, ou *Galileo Galilei,* cuja partitura foi escrita por Eisler.

As obras de Brecht afastam-se deliberadamente da tradição do teatro de consumo burguês e do supostamente popular e nada têm a ver com a tradição do *singspiel* alemão. Em compensação, pretendem recolher as formas vivas da canção popular contemporânea, como o *Kabaret.* Estas obras compõem-se, na realidade, de uma ação dramática que intercala diversas canções. E, como tais, sobreviveram muitos dos números inseridos nessas peças. A mais conhecida destas talvez seja *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), o primeiro grande êxito de Brecht e Weil. Baseada em *A Ópera do Mendigo* (*«The Beggar's Opera»,* 1723), com texto de John Gay e música de Christopher Pepusch, um dos seus números é especialmente célebre, dele se tendo feito inúmeras adaptações de *jazz* e comerciais. Trata-se da *moritat* de Mackie Messer.

Tanto o exemplo dos Seis como o dos compositores que seguiram Brecht necessitam de continuidade criativa, de suficiente individualidade artística. Em ambos os casos, a trivialização e a fagocitação consumista mergulharam suas propostas na esterilidade. Não obstante origens tão distintas, a sorte comum irmanou-os nessa tentativa utópica de reduzir o nível de exigência artística, tanto por refinamento decadente como por motivações de índole populista. A maldição estética de Adorno teria aqui razão de sobra: a revolução não estava nas concessões dos amigos de Brecht em busca de um povo perdido para a música, mas sim no rigor insubornável de Arnold Schönberg.

Archiv für Kunst und Geschichte

Fabbri

A partir de 1935, ano em que compôs Cinco Poemas de Éluard, *Francis Poulenc escreveria muitas canções sobre textos do seu admirado contemporâneo, como* Mão Dominada pelo Coração, *de que se reproduz à esquerda uma página.*

O novo teatro e a poesia de Bertolt Brecht abriram possibilidades inéditas a compositores que, como Kurt Weil, assumiram a tarefa de compor para a maioria. Em cima: projecto de Strupp para a Ópera dos Três Vinténs.

O «Lied» alemão e a Escola de Viena

Nos princípios do século, a Áustria e a Alemanha encontravam-se na conjuntura anunciadora da grande mudança musical que liquidou as formas clássicas e converteu a arte dos sons em outra coisa. No campo da canção, a mudança de século representa a sobrevivência de «clássicos» como Hugo Wolf, ao lado da arte nova de um Gustav Mahler e de uma ampla série de autores voltados para a renovação pré-schönberguiana, como Max Reger, Richard Strauss, Justus Hermann Wetzel, Alexander von Zemlinsky, Othmar Schoeck e a primeira obra do próprio Schönberg. A longo prazo, a canção sofrerá o mesmo embate de toda a música do século, ou seja, o da revolução posterior ao esgotamento do sistema tonal. E, se bem que a canção tenha estado presente num ou noutro momento desta revolução, não aparece em todas as fases cruciais do processo renovador. A inclinação vocal de Alban Berg não tardou a ser polarizada para a ópera, onde obteve suas mais estimáveis realizações. Anton Webern dedicou um terço da sua breve e refinada produção ao campo vocal, mas, depois do op. 19, deixou de escrever canções. Schönberg não compôs praticamente nenhuma canção depois do seu decisivo op. 15, ou seja, desde a época do atonalismo livre. Todavia, com o tempo, o gênero sofreu o impacto vienense. Além disso, outros gêneros vocais, como a cantata, a música coral e a ópera, deram-lhe elementos aos quais, na sua origem, só em parte pôde aceder.

Com efeito, a produção de *lieder* de Arnold Schönberg concentra-se, afora os três *lieder* de 1933, nas duas primeiras décadas da sua carreira. As *Duas Canções,* Op. 1, os *Quatro «Lieder»,* Op. 2, os *Seis «Lieder»,* Op. 3, e os *Oito «Lieder»,* Op. 6, mostram o compromisso inicial schönberguiano entre criação na linha dos seus antecessores (cujos mestres seriam tanto Brahms como Wagner) e renovação adiada. É a época das suas grandes obras pós-românticas, como *A Noite Transfigurada,* o poema lírico *Pelléas und Mélisande,* o Quarteto de cordas, op. 7 — todos em um único andamento —, e os *Três «Lieder» com Orquestra,* Op. 8. Trata-se de obras em que Schönberg esgota a estética pós-romântica, a herança wagneriana, onde começa a não lhe servir, como elemento criativo, a tensão do exacerbado cromatismo, cuja dissolução vai dar lugar à sua nova proposta estética baseada no abandono da tonalidade. Chegam então obras decisivas, como a Sinfonia de Câmara, op. 9, o Quarteto op. 10 (com voz de soprano nos dois últimos andamentos) e as *Três Peças para Piano,* op. 11, isto sem mencionar os Op. 12 e 14, menos decisivos. Note-se que os números de *opus,* não obstante a seqüência aqui seguida, não correspondem a uma sucessão igual na ordem da sua composição. E observemos, por último, que precisamente uma obra vocal, só mais tarde

concluída, permanecerá à espera, como testemunho de quanto as coisas mudaram em Schönberg desde *A Noite Transfigurada* até os *Gurrelieder*.

A obra vocal decisiva, em que a tonalidade livre se assume como princípio animador, é o ciclo *Das Buch der Hängenden Gärten* («O Livro dos Jardins Suspensos»), op. 15.

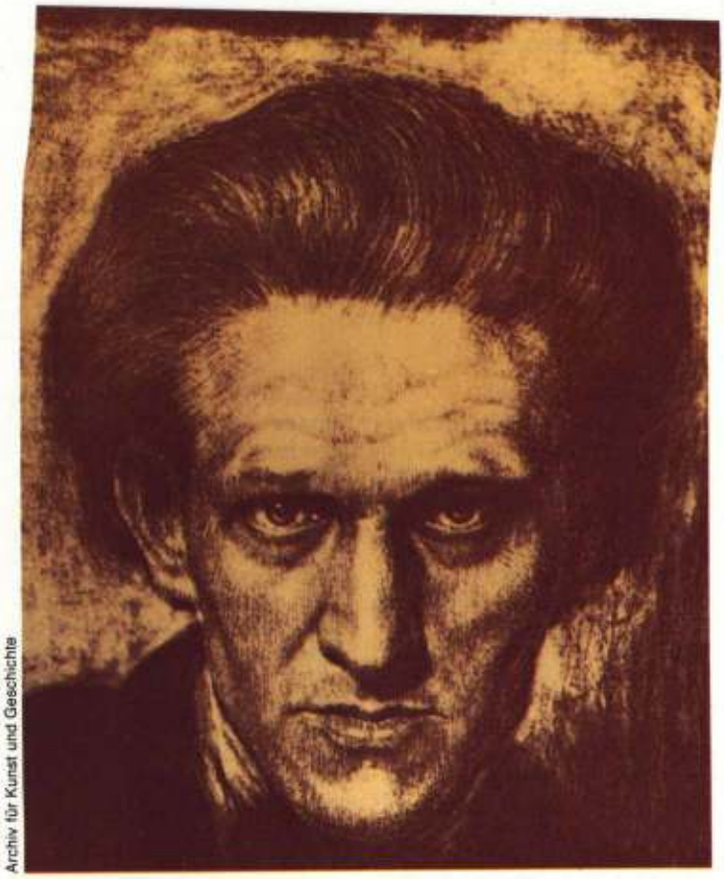
Novos sons e canto do cisne

A frase «ouço o som de outros planetas», de Stefan George, introduzida na parte de soprano do Quarteto de cordas n.º 2, op. 10, de Schönberg, foi com freqüência citada para ilustrar o fenômeno da nova sonoridade produzida pelas modificações que este introduziu no mundo da música. Sua grande vitória não será a adoção universal do seu sistema, o que não teria sido possível no vasto e plural universo cultural do século XX, mas o ter contagiado a posteridade com uma atitude contrária aos preconceitos adquiridos, à herança indiscutível, e ter-lhe mostrado a possibilidade de novos âmbitos sonoros. Ao lado das realizações dos vienenses, alinharão outras correntes novas e até sobrevivências do antigo,

Staatsgalerie, Estugarda/Arquivo Salvat

Os confrontos entre a tentação do tradicional e as inevitáveis exigências do que é novo traduzem-se no ciclo Das Buch der Hängenden Gärten, *canções expressionistas que marcam o começo do compromisso de Schönberg com o atonalismo. À esquerda: do pintor alemão Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), um dos mais vigorosos representantes da primeira fase do expressionismo germânico,* A Prostituta Vermelha.

Stefan George (1868-1933) foi o poeta predileto da Escola de Viena. Apesar do caráter elitista da sua concepção poética, congregou à sua volta um dos mais importantes grupos de intelectuais e artistas do seu país, que tiveram, nas duas primeiras décadas do século, uma grande influência na vida cultural alemã.



Archiv für Kunst und Geschichte

mas sem acreditar já num universo harmônico em que a tonalidade era a *ultima ratio*. Schönberg, com suas obras e sua atitude teórica, amiúde dogmática e verbalmente violenta (compreensível em quem tem de enfrentar a hostilidade que as novidades despertam muitas vezes), deitou abaixo os dogmas do passado. Músicos que se situam à margem do sistema atonal ou serial não teriam podido existir sem o concurso inestimável da obra de Schönberg. É, por exemplo, o caso de Olivier Messiaen.

Messiaen conseguiu, numa obra relativamente breve para sua já dilatada vida (nasceu em 1908), um sistema peculiar construído na fidelidade a uma série de temas que lhe foram sempre muito queridos e cujo desenvolvimento requer características técnicas determinadas. Esses temas e essas realizações técnicas constituem sua linguagem própria, original e moderna, sensual e cheia de sugestões sobrenaturais, inclusive cósmicas. Os temas são: suas convicções religiosas; a realização do amor divino no amor humano e deste na imensidade do cosmo, na morte, no casamento e na comunhão com o ser divino; a Natureza (e especialmente o canto dos pássaros); as culturas excêntricas e históricas, etc. Sua concepção diferente do ritmo («sou compositor e ritmólogo», como se autodefiniu), a adoção de elementos musicais orientais e a utilização de novos efeitos instrumentais e sonoros são alguns dos aspectos mais relevantes da renovação musical de Messiaen.

O tema do amor, sensual e cósmico, dimensão de vida e de morte, deu lugar, entre 1945 e 1949, à composição de três obras, a chamada *Trilogia sobre o Tema de Tristão e Isolda*, formada por *Harawi*, a *Sinfonia Turangalîlâ* e os *Cinq Rechants*. Na segunda parte desta trilogia, Isolda é hindu. Na primeira é uma jovem maia. É a universalização do mito, algo não caprichoso, mas sim próprio de uma visão do amor que permitirá a adoção de elementos melódicos e rítmicos de outras culturas e até vocábulos ou aparências linguísticas das mesmas.

Pois bem: apesar de todos estes descobrimentos e revoluções, o Romantismo sobreviveu até o século XX e deu frutos que nada têm de decadentes ou anacrônicos. No fim dos seus dias, o octogenário Richard Strauss compôs um ciclo de canções que é, em diversos sentidos, um perfeito símbolo crepuscular. Trata-se das chamadas *Quatro Últimas Canções* (1948), já estudadas em outro capítulo. O tema é a morte, que Strauss adivinha próxima (faleceu no ano seguinte), mas também aparece como o fim de uma época, o último dos ciclos românticos. A serena beleza destes poemas cheios de lirismo e contida exaltação são o canto do cisne da sobrevivência estética do Romantismo, que parte em definitivo. □

Arquivo Salvat

A imagem da direita representa o dinamismo da dança cósmica do deus Siva (Siva Nataraja, século XIV). Elementos temáticos e musicais orientais foram introduzidos nas obras de alguns compositores do século XX, como Olivier Messiaen, que os integrou na sua Trilogia sobre o Tema de Tristão e Isolda.

Capítulo 12

Análise de obras

«Kata Kádár», de Zoltán Kodály

Cerca de 1912, Zoltán Kodály recolheu, no distrito de Csík (Transilvânia), uma bela canção intitulada *Kata Kádár*. Em 1929 publicou-a, arranjada para voz e piano, e em 1943 transformou-a numa obra para voz e orquestra. A transformação de *Kata Kádár* desde a sua origem popular até à versão definitiva de 1943 é uma boa amostra da elaboração de uma obra plenamente culta com materiais retirados da cultura camponesa viva. A balada conta a fuga de um jovem a quem a mãe não consentira que se unisse a Káta Kádár, filha de um dos servos, porque antes prefere «matá-la e deitá-la a um lago sem fundo». Quando volta à terra, a mãe cumprira a ameaça. Então, o jovem precipita-se para as mesmas águas onde a amada desaparecera. Pouco depois, crescem duas flores que se abraçam. A mãe destrói-as, mas elas lançam-lhe sua maldição. A crítica anti-senhorial, a identificação do pecado contra o amor, a destruição da Natureza e o lirismo dramático cheio de emotividade são alguns dos aspectos aqui presentes que pertencem à sabedoria popular. Com eles e a simples linha melódica original da voz (que se mantém com algumas variações), Kodály construiu uma autêntica obra-prima em miniatura. As diferentes personagens e situações estão caracterizadas mediante inequívocos e breves traços, o que confere uma sólida estrutura dramática à obra. As diferentes passagens estão separadas e são motivadas por intervenções da orquestra, que situam e ampliam o sentido dos versos. A voz assume situações e personagens, exigindo-se-lhe um amplo registro de sugestões emotivas. Uma longa intervenção orquestral — sombria introdução das cordas graves, a que se sobrepõe uma triste e lírica melodia de sabor local no clarinete e depois no oboé e no flautim — termina num inquietante trêmulo dos violinos; a tensão das madeiras e das cordas cede o lugar à voz, que expõe os anseios do jovem ao falar com a mãe. A cortante intervenção desta — uma personagem caracterizada com os atributos tirânicos das matronas de Janáček — é sublinhada com acordes curtos e violentos das cordas. O lamento do filho é enunciado com doce tristeza. As madeiras e as cordas graves servem de breve intermédio orquestral ao «exílio». Um desenho do flautim introduz o camponês que informa o rapaz da desgraça. O anúncio é sublinhado por sinistros acordes nas cordas graves, que as madeiras reforçam. A orquestra varia sobre um tema obsessivo até o curto diálogo do além-túmulo (voz à «distância», uma ideia de grande efeito e considerável economia de meios). A intervenção da mãe contra as flores efectua-se no mesmo tom em que antes haviam sido expostas as suas palavras, com cortantes estridências. A maldição da flor ofendida dá lugar a um final suave, de um lirismo em que a violência é afastada e se impõe a plácida e triste lógica da Natureza restaurada, do repouso no cosmos.

A lenda transilvana de Kata Kádár *foi levada para a canção por Zoltán Kodály, que conseguiu uma pequena obra-prima. O drama romântico de Kádár pode ser ilustrado com a* Pietà, *de William Blake, que reproduzimos embaixo.*

«Les chemins de l'amour», de Poulenc

Les chemins de l'amour («Os Caminhos do Amor»), com texto de Jean Anouilh e música de Francis Poulenc, é uma *chanson* cujo caráter fica entre a *mélodie* culta e a canção comercial. É este, em geral, o nível da ampla produção de canções de Poulenc, como o demonstra em muitos casos sua escolha de poetas, onde coexistem certos *middlebrow* notórios e autores de qualidade. *Les chemins,* de um melodismo fácil, contagiante, sentimental, divide-se em duas simples estrofes com refrão. Os versos são de um exaltado romantismo, a que a música dá um toque de comedida elegância, não isenta, ao mesmo tempo, de um ar *canaille.* Essa ambigüidade é o toque original de Poulenc, afastado nisso do «quero e não posso» de alguns dos seus companheiros de geração. As estrofes *(«Les chemins qui vont à la mer»,* e *«Si je dois l'oublier un jour»)* opõem uma espécie de recitativo de desenho melódico muito atraente, que prepara o clímax, de repouso da linha do argumento, constituído pelo refrão *(«Chemins de mon amour, je vous cherche toujours»),* num ritmo ternário submetido a diversos *accelerandi* e *ritardandi.* O acompanhamento, tanto pianístico como orquestral, serve meramente de apoio. O encanto e a beleza desta pequena peça provêm, sem dúvida, da sua categoria de pequena obra-prima de meia-tigela.

«Mackie Messer», de Weil

A canção de Mackie Messer («Mackie Navalha») conta, assim que começa *Die Dreigroschenoper,* as tropelias do bandido que dá o título à canção. Apesar de ser o número mais conhecido desta obra, foi um acrescentamento que Brecht e Weil se viram obrigados a fazer posteriormente, por exigência de um dos atores. A peça é uma *moritat,* ou seja, uma canção popular em que se narram crimes ou amores infelizes, algo não muito diferente do que, em Espanha e Portugal, foram as coplas de cegos, com seus relatos de crimes arrepiantes ou vidas desgraçadas. O tom da letra é desenfadado, irônico, e a música conduz as sete quadras do relato sobre Mackie para o mundo sonoro do *kabaret,* especialmente quando, a partir da quarta, o ponteado de fundo introduz um ritmo festivo, de sala de festas, simples, com a incorporação de instrumentos de sopro e percussão, à semelhança, por momentos, da música de circo. A interpretação requer esta zombeteira grandiloqüência que se desprende do texto, uma troça da boa-fé do consumidor habitual do humor negro popular, tratado, ao mesmo

Tate Gallery/Saltmer

Bernard

Em cima: cena de uma representação de A Ópera dos Três Vinténs. *Brecht e Weil satirizaram nela a sociedade capitalista.*

tempo, com simpatia ideológica.

A voz arrastada do cantor popular, a picardia de duplo sentido do apresentador de cabaré, o histrionismo do narrador de contos da rua, todos estes e outros elementos os requer esta conhecida peça; metade da sua eficácia depende da interpretação, coisa que talvez tenham esquecido os múltiplos intérpretes que a extraíram do seu contexto.

«Harawi», de Messiaen

Harawi (Chants d'amour et de mort»), composto em 1945, é um ciclo de doze canções, escrito para soprano e piano, de uma estranha, sutil, profunda e inquietante beleza. Messiaen compusera já ciclos importantes, como os *Poèmes pour Mi* (1936), dedicados a Claire Delbos, sua primeira mulher, e os *Chants de terre et de ciel* (1938), bem como três canções juvenis. Mas a profundidade e originalidade de *Harawi* situa estas *mélodies* entre as obras-primas indiscutíveis do autor. O texto francês, do próprio compositor, recorre amiúde a elementos lingüísticos quíchuas, ou a simples onomatopéias e invenções aparentadas com esta língua primitiva, do mesmo modo que a música retira elementos melódicos e rítmicos do acervo peruano. Estes elementos estão, no entanto, conjugados de tal maneira que o ritmo ou a onomatopéia lhe dão uma dimensão de enorme beleza. O ciclo não corresponde a uma composição musical a partir de um texto, sendo antes a geração paulatina de ambos.

O acompanhamento do piano assume a lição vienense (e de Debussy) de independência em relação à voz. Em conjunção com o elemento rítmico da onomatopéia *(«tungú ay tungú», «mapá namá lilá...», «dundu chil»),* produz uma repetição por vezes obsessiva, e com freqüência constitui um lírico sublinhado ou exala sugestões ultraterrenas.

Capítulo 13

O «lied» eslavo

Tchecoslováquia

A música tcheca integrou-se no grande repertório europeu durante o Romantismo, coincidindo com o despertar nacionalista que Bedřich Smetana realizou. Anton Dvořak continuou este trabalho, mas com um tom ocidentalista muito acentuado, proveniente da sua enorme admiração por Brahms. Na passagem para o século XX, Leoš Janáček lograria a aspiração de fazer uma música plenamente universal com uma linguagem moderna, ao intensificar o contato da sua inspiração com a tradição do seu país. Este processo ganharia forma fundamentalmente na produção dramática e sinfônica dos citados mestres, ficando o capítulo do *lied* um pouco relegado para um segundo plano. A escassa produção nesse campo de Smetana tem seu ponto mais alto no ciclo de cinco canções *Vecerní Písne* («Canções do Entardecer»), composto, em 1879, sobre poemas de Hálek, escritor tcheco que deu, com seus poemas épicos e populares e suas peças dramáticas, um contributo literário de tom nacionalista paralelo ao que Smetana representa para a música.

Dvořak irrompeu aos 24 anos no campo da lírica vocal de câmara à maneira mais tipicamente romântica, isto é, em conseqüência de um desgosto de amor. Foi em 1865, com os *lieder* sobre textos de Pfleger-Moravsky que têm o nome de *Ciprestes;* estes *lieder* seriam revistos em 1882 e continuados, seis anos depois, com outro grupo de oito, os Op. 83. Por duas vezes se adiantou Dvořak a Brahms na composição de obras paralelas: as canções ciganas e as canções bíblicas. As *Canções Ciganas,* Op. 55, do compositor tcheco datam de 1880 e baseiam-se em sete poemas de Heyduk; a linha musical adotada por Dvořak está muito longe do aparato externo característico do «ciganismo» de Liszt nas *Rapsódias Húngaras* e é também mais intimista do que a de Brahms nos seus *Zigeunerlieder:* dir-se-ia que se trata de uma abordagem do tema mais sincera e afetiva do que colorida.

Quanto aos *Cantos Bíblicos,* op. 99, datados de 1894, utilizam textos dos Salmos, escolhidos por Dvořak de acordo com uma posição pessoal de humildade perante a grandeza do divino; os textos bíblicos foram, portanto, para ele, um fim e não um meio para a expressão de um mundo pessoal, como é o caso de Brahms. Talvez o mais original e encantador dos seus *lieder* se encontre nas suas coleções de cantos populares tchecos, sérvios e moravos; nesta linha, devem salientar-se, pelo seu primor vocal, os *Duetos Moravos,* op. 38, de 1877.

Rússia

Até ao aparecimento das suas grandes personalidades — Mussorgski, Tchaikovsky, Rimski-Korsakof —, a música romântica russa apresenta as irregularidades próprias da precária formação técnica dos seus compositores e da excessiva dependência cultural em relação aos países ocidentais. Estas características, e o ambiente de salão aristocrático-burguês onde costumava ter origem e ser interpretada, estão bem refletidas no repertório da canção russa do século XIX.

Quando Smetana morreu (1884), Dvořak, dezassete anos mais novo, era já um músico apreciado. Sem ter sido discípulo do grande mestre do nacionalismo musical tchecoslovaco, recebeu sua herança, cultivando todos os gêneros, inclusive a ópera e o lied. *Por seu turno, Leoš Janáček, conhecido sobretudo pelas suas óperas* — Jenufa *em primeiro lugar* —, *preparou a edição de várias coleções de canções folclóricas moravas e escreveu, ainda, canções próprias, nas quais sobressai o emprego de coros formados por vozes masculinas. À direita: uma vista da cidade de Praga, cerca de 1820. Nela se fundaram, ao longo deste século, diversos centros corais.*

Simion/Ricciarini

Mihail Glinka (1804-1857) compôs várias dezenas de canções quase sempre no espírito de «melodia acompanhada» e no estilo de salão da romança, dentro da inspiração das líricas italiana e francesa.

Alexandr Dargomiski (1813-1869) deu maior relevo ao valor fonético e ao sublinhado musical da palavra, enquanto o pianista e compositor Anton Rubinstein (1829-1894), de ascendência judaico-alemã, recorreu indistintamente a fontes poéticas russas e germânicas, dotando os textos de melodias simples, acompanhadas virtuosisticamente.

Além de Mussorgski e de Rimski, os outros três componentes do Grupo dos Cinco abordaram o mundo da canção com sorte diferente. O mais fecundo neste terreno foi César Cui (1835-1918), que, apesar das suas canções sobre poesias de Puskine e Lermontof, foi antes do mais um cultor de romanças com claros ecos franceses e alemães. Boródine (1833-1887) produziu pouco mais de uma dúzia de canções, com poemas próprios, salvo uma ou outra abordagem de caráter excepcional de Heine ou de um russo. Sobressaem, pela

sua originalidade, duas canções compostas por Boródine cerca de 1855, ambas com violoncelo *obbligato;* em todas está bem patente a delicadeza pessoal da sua inspiração melódica. Balakiref (1837-1910) também abordou circunstancialmente Heine e até Byron; mas, embora com evidentes altos e baixos, fez mais pela definição da canção russa do que os seus colegas mencionados, trabalhando especialmente com textos de Koltsof e Lermontof.

Com Modesto Mussorgski (1839-1881), a canção russa alcançou sua mais elevada expressão. Se, nas sessenta que compôs, se verificam consideráveis irregularidades de qualidade, não é menos certo que as realizações conseguidas convertem Mussorgski num dos criadores mais originais do *lied* romântico. A influência germânica é visível apenas em duas canções sobre poemas de Goethe *(A Canção da Pulga,* do *Fausto,* e o *Canto do Velho,* de *Wilhelm Meister)* e duas de Heine; o resto da sua produção no campo do *lied* baseia-se em poemas próprios ou de Golenistchef-Kutusof, Puskine, Tolstoi e outros poetas russos de menor importância.

Não era a qualidade literária o que atraía Mussorgski, mas sim a necessidade de se manifestar através de uma identificação plena com o conteúdo expressivo dos textos. Encontramos, naturalmente, o tema amoroso, mas, ao contrário do que costuma acontecer, este não é prioritário: os melhores *lieder* de Mussorgski são os que assentam em poemas capazes de comover mediante a expressão ácida e terna, cordial e lúcida das misérias que afligem o pobre, o fraco, o marginalizado; ou naqueles em que pode expraiar um certo sarcasmo; ou nos que situam o homem perante os mistérios da vida ou da morte. Nos seus *lieder* há uma abordagem não rigorosa, mas sim intuitiva e sincera, do popular. Há também uma pessoalíssima inspiração para traçar melodias e um formidável instinto para adequar as suas peculiares idéias harmônicas à conveniência expressiva. Em suma, nos *lieder* mussorgskianos — como em toda sua música — predomina o talento criador sobre o domínio do ofício; e a inventiva musical está muito acima do equilíbrio formal. Seus ciclos mais importantes serão objeto de comentário à parte.

Rimski-Korsakof (1844-1908), o música tecnicamente mais capaz do Grupo dos Cinco, não brilhou tanto no gênero intimista da canção como no das grandes formas sinfônicas e dramáticas. Compôs cerca de oitenta canções, bastantes delas com ecos *ariosos,* em que os elementos nacionalistas tiveram como contraponto alguns *lieder* muito influenciados pela música centro-européia, nos quais utilizou poemas de Heine, Byron e outros. Entre as suas obras, devem salientar-se as coleções *Na Primavera,* Op. 43 (1897), sobre três poemas do conde Tolstoi e um de Fet; *Ao Poeta,* Op. 45 (1897), sobre dois poemas de Puskine e três de Maikof; e *Pelo Mar,* Op. 46 (1897), cinco *lieder* com versos de Alexei Tolstoi.

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda: retrato de Mihail Glinka, que, nos começos de 1840, liberto das tensões do seu casamento com Mariya Petrovna Ivanova, que acabava de ser dissolvido, e das suas tarefas profissionais na capela imperial, compôs a série de doze canções que tem como título Partida de São Petersburgo, *sobre textos do seu amigo o dramaturgo Nestor Kukolnik.*

Rimski também harmonizou quarenta e nove canções populares compiladas por Filippof e compôs outro grupo de *Canções Populares,* Op. 24, tudo em 1875-1876.

O formidável instinto melódico de Tchaikovsky (1840-1893) não podia deixar de lado o gênero da canção. Desde os 17 anos até uns dias antes da sua morte, escreveu mais de cem canções, onde abundam realizações cheias da beleza encantadora dos temas melódicos do autor. Mas, assim como sua produção sinfônica, poemática e coreográfica se eleva com convicção e força incontível acima de reparos formais ou de considerações teóricas acerca do seu «ocidentalizado eslavismo», seus *lieder* não parecem estar ao nível dos do seu admirado Schumann, nem dos inovadores e originalíssimos do seu compatriota e contemporâneo Mussorgski.

Entre a sua produção neste campo, poderíamos salientar a coleção de *16 Canções Infantis,* Op. 54 (1883), sobre versos de Pletcheief, as *6 Canções Francesas,* op. 65 (1888), que denotam claramente a influência que a romança de salão exerceu sobre todos os compositores russos do Romantismo, e as *6 Canções,* Op. 73, sobre poemas de Rathaus, em que a proximidade da própria morte confere ao tema amoroso (onipresente nos *lieder* de Tchaikovsky) um patetismo expressivo muito singular.

Juntamente com a idéia de que ninguém como Mussorgski representa o modelo mais genial de canção russa, haveria que dizer que o *lied* russo, entendendo por isso uma composição vocal no estilo do *lied* alemão mas de tom eslavo na melodia, foi uma tentativa de Tchaikovsky que seria tardiamente seguida por Rachmaninof (1873-1943), herdeiro daquele tanto na fecundidade da inspiração melódica como no caráter cosmopolita, mais acentuado em Rachmaninof devido à época em que viveu. Entre 1890 e 1916 compôs aproximadamente oitenta canções que se publicaram agrupadas em coleções mais ou menos heterogêneas. Sem demonstrar uma especial identificação com um poeta determinado, Rachmaninof utilizou para os seus *lieder* traduções de Heine, Goethe, Hugo e Musset, e de preferência poemas russos originais de Puskine, Alexei Tolstoi, Fet, Apukthine e outros.

Conhecida sua condição de pianista extraordinário, não nos pode surpreender o elevado virtuosismo da escrita instrumental de muitas das suas canções, embora seja justo mencionar que esta particularidade não se verifica, em regra, em detrimento da linha vocal, sempre cuidada, com evidente conhecimento dos seus recursos e possibilidades. São numerosas as canções de Rachmaninof que apresentam um sopro dramático muito pronunciado, quase operático, para cuja caracterização contribui a amplitude, dir-se-ia orquestral, do acompanhamento pianístico. ■

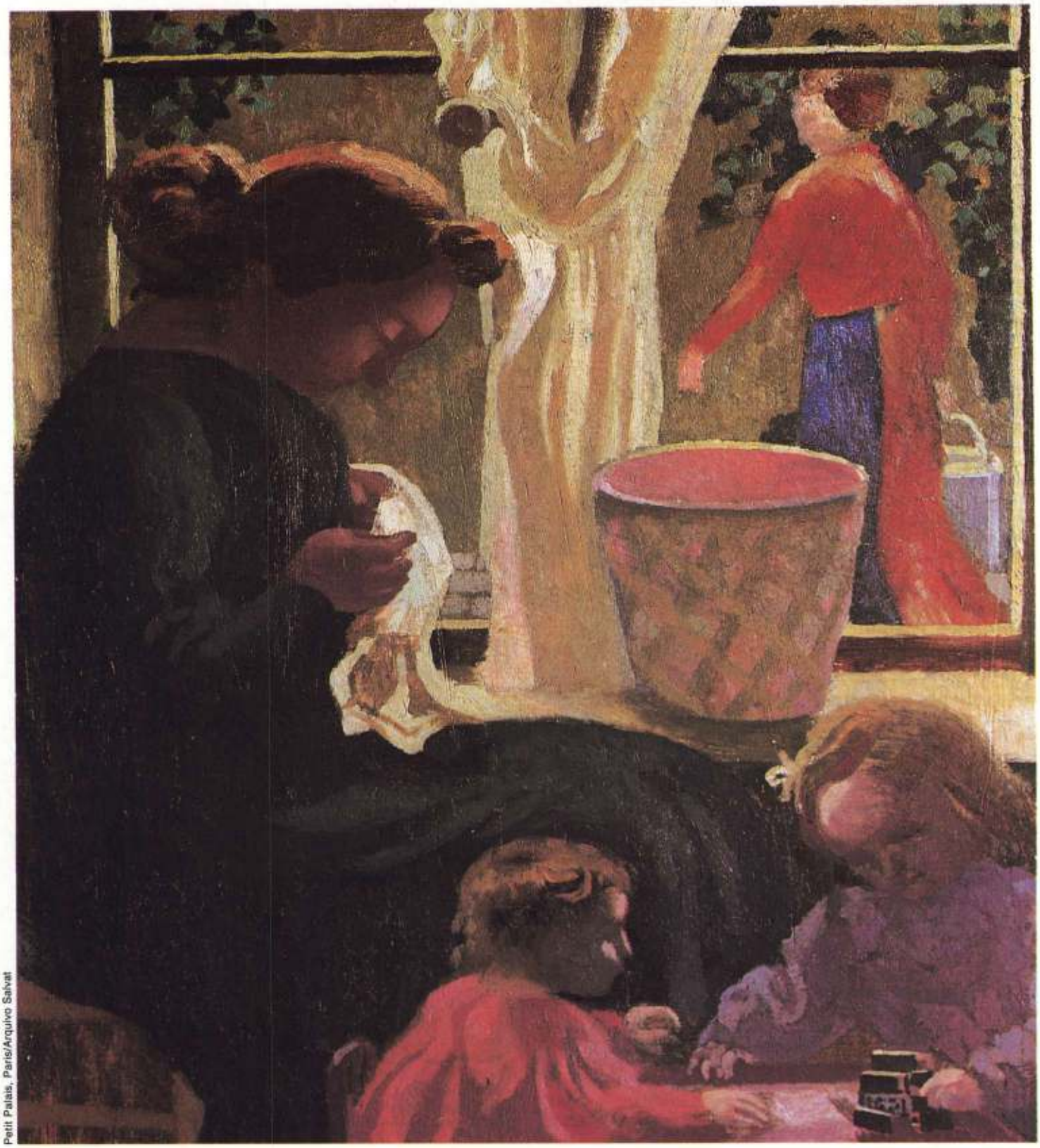
A fama internacional de Anton Rubinstein como intérprete de piano retirou celebridade às suas canções. Pela sua origem familiar e sua formação cosmopolita, recorreu a textos germânicos e russos, que dotou de melodias fáceis e acompanhamento virtuosístico. À esquerda: capa dos Seis Lieder *para voz solista com acompanhamento de piano.*

Capítulo 14

Três ciclos de Mussorgski

«No Quarto das Crianças»
A coleção *No Quarto das Crianças* consta de sete interessantíssimas canções, cujo caráter de ciclo não deriva da continuidade do argumento nem de especiais inter-relações musicais, devendo-se antes ao fato de constituírem sete visões distintas, mas complementares, de um mesmo tema: o mundo infantil. Mussorgski

Intimidade, do pintor francês pós-impressionista Maurice Denis (1870-1943), pode muito bem ilustrar o ciclo No Quarto das Crianças, *de Mussorgski, composto entre 1868 e 1872, que rememora com luz singular o mundo da infância e com o qual o músico elaborou uma nova linguagem prosódica, muito associada às particulares inflexões da língua russa.*



Petit Palais, Paris/Arquivo Salvat

não precisou de procurar fontes poéticas: entre os traços da sua complexa e doentia personalidade figura uma certa persistência de caracteres infantis ou, se se preferir, uma estranha capacidade para os compreender e comunicar. As sete canções deste ciclo — compostas em três períodos (1868, 1870 e 1872) — foram das pouquíssimas obras de Mussorgski cujo conhecimento transcendeu o pequeno círculo amistoso e artístico do compositor: é conhecida a admiração que despertaram em Liszt, com o qual, por um misto de timidez e insegurança — porventura uma faceta infantil da sua personalidade? —, veio a frustrar-se um preparado encontro.

Com a Nania é uma evocação de contos tradicionais — o do medo, o feliz — com a escolha deste último por parte da criança. *De Cara para a Parede* é o castigo da Nania para as travessuras infantis. *O Vespão* contém uma sugestiva mistura de sentimentos: a feiúra do vespão produz aversão, mas sua debilidade perante a sacudidela que o menino lhe dá desperta a compaixão deste. *Com a Boneca* é uma singularíssima canção de embalar que a menina canta à boneca, reflexo ingênuo e ao mesmo tempo profundo de vivências pessoais semelhantes. *A Oração da Noite* é uma graciosa prece em que a criança pede por todos os seres queridos, esquecendo-se da Nania, que o repreende carinhosamente. *A Cavalo* mostra o prazer da diversão com o brinquedo preferido. Por fim, *O Gato* — canção que é com freqüência omitida nas interpretações deste ciclo — narra a proteção do menino ao passarinho em volta de cuja jaula ronda o gato ameaçador.

A música que Mussorgski compôs para estas «infantilidades» é autenticamente genial.

Longe da simplicidade da canção infantil, o autor tampouco adota a posição do adulto que retrata, lá do alto, um mundo que lhe é alheio ou pelo qual sente nostalgia. Há ternura nelas, naturalmente, mas, acima de tudo, refletem uma comovedora e admirável capacidade para penetrar psicologicamente no sentir da criança e evocar, a partir de dentro, este rico mundo de sensações.

Por outro lado, as canções de Mussorgski situam-se no limiar da música de teatro, porquanto há nelas não só expressão de sentimentos vividos, mas também definição de personagens, caracteres e até um contínuo diálogo entre o menino e a ama, sempre da perspectiva infantil.

Mussorgski não seguiu as formas tradicionais do *lied*, nem fugiu delas; limitou-se a atuar com total liberdade, estruturando cada peça em função da eficácia expressiva e dos imperativos lingüísticos do texto.

Poderia dizer-se que o canto «se encontra» conjunturalmente com a melodia, mas vai procurando uma certa declamação musical que está mais próxima das propostas cênicas do próprio Mussorgski do que da *vocalidade* do *lied* tradicional.

Estas características são válidas também para seus outros ciclos de canções.

Arquivo Salvat

«Sem Sol»

É possível que *Sem Sol* seja a obra-prima de Mussorgski no campo do *lied*. Composta em 1874 sobre poemas de Golenistchef-Kutusof, *Sem Sol* é um ciclo de seis canções que compõem um friso unitário graças à sua profunda concatenação. O mesmo conceito de desolação expresso por Schubert em *Viagem de Inverno* assume em *Sem Sol* aspectos lingüístico-musicais diferentes e dramáticos. A morte, vista como poética entrada no riacho após o desengano amoroso — final de *A Bela Moleira*, de Schubert —, tem aqui um caráter de suicídio mais definido, após um processo de desespero niilista.

A antecipação da morte de Wozzeck no drama expressionista de *Büchner* musicado por Berg é claríssima. Em todo o caso, *Sem Sol* insere-se na linha mais transcendente da música vocal romântica, com características estéticas muito singulares: uma delas consiste na sua capacidade de mostrar em síntese, com uma brevidade e concisão admiráveis, um drama humano não menos fundo e transcendente do que aquele que, por exemplo, pode conter *Boris Godunof*, indubitavelmente um dos expoentes máximos da ópera romântica, saído da mesma pena genial.

Em *Interior* (por vezes traduzido também por *Entre Quatro Paredes*), expõe-se a idéia da solidão com toda sua crueza: o homem perante si próprio. *Os Teus Olhos* intensifica a sensação de solidão: agora, o protagonista está fisicamente rodeado de gente, mas o olhar do «outro» não o descobre na multidão, ignora-o. *Os Dias de Festa Passaram* é a evocação de longínquos momentos ditosos, não com caráter consoladoramente nostálgico, mas sim vividos como autênticos fantasmas de ansiosa e inquietante presença. A quarta canção, *Tédio*, atua como eixo do ciclo: os sentimentos expostos até este momento são interiorizados num canto tanto mais desesperado quanto é contido e introvertido, em vez de exteriormente dramático. *Elegia* é um *lied* mais desenvolvido, com várias seções contrastadas, que procuram e encontram o ponto

Arquivo Salvat

Obcecado pelo tema da morte, a que chamou simplesmente Ela, *Modest Mussorgski (em cima: fotografia) iniciou em 1875 o ciclo de quatro canções conhecido como* Cantos e Danças da Morte, *sobre textos de Golenistchef-Kutusof. Um canto revolucionário polonês inspirou, segundo parece,* O Chefe do Exército, *última canção do ciclo, em que, acima de sons fúnebres, triunfa a voz sonora da morte, no que constitui um hino antimilitarista que a obra de Hollózy reproduzida à direita poderia ilustrar.*

alto de tensão que se resolverá no impressionante *lied* final, *Sobre a Água*, com a idéia de suicídio a surgir como trágica conseqüência do mais absoluto desespero.

Sem Sol nasceu como música «avançada»: por isso, o que Stassof considerou, uma vez, como manifestação de decadência criativa, apaixonou, uns anos depois, Debussy, que soube valorizar a genialidade da escrita mussorgskiana e daí retirou importantes conseqüências musicais que aplicou ao seu empenho inovador.

«Cantos e Danças da Morte»

Depois de ter evocado a psicologia infantil e o desespero do homem, o singular mundo interior de Mussorgski empreendeu o tratamento de outro dos seus temas obsessivos — o da morte — num ciclo de canções que, como o das infantis, consiste em várias páginas de concepção individual, em que a unidade é dada pelo próprio tema. Unidade e variedade, pois os quatro *Cantos e Danças da Morte* desenham outras tantas facetas diferentes da morte: em *Canção de Embalar* (1875) é uma personagem diabolicamente doce; em *Serenata* (1875), a morte apresenta-se sedutora e sensual; em *Trepak* (1875), é sinistra e grotesca; finalmente, em *O Chefe do Exército* (1877), é altiva e triunfalista. Os poemas são, uma vez mais, de Golenistchef-Kutusof. Digamos aqui que as possibilidades musicais e expressivas da obra tentaram sucessivamente preeminentes compositores para trabalhos de orquestração: Rimski, Glazunof e Chostakovitch, entre outros.

Um piano reduzido ao essencial desenha sonoramente, com magistral eficácia expressiva, a sinistra cena da *Canção de Embalar:* trata-se de um diálogo, praticamente teatral, entre a mãe da criança doente e a morte, que, com maneiras sedutoras, acaba por substituir a mãe na última e fatal canção de embalar.

A segunda canção é uma cínica serenata da morte a uma jovem moribunda, no quadro de um crepúsculo primaveril, e cujas referências à lírica amorosa tradicional sublinham o sinistro da situação.

Há outra referência ao *lied* romântico tradicional no «estiramento» cantável dessa estranha e maravilhosa melodia, cheia de voluptuosidade, com a qual a morte perpetra a sedução, proclamada no final com um exaltado grito possessivo.

O registro grave do piano adquire traços «poemáticos» para evocar a paisagem desolada e sombria e o tempo inclemente que constituem o quadro de *Trepak*.

A morte lança-se agora sobre um velho e mísero camponês, abatido e ébrio, com quem dança uma das mais impressionantes «Danças da Morte» registradas na música romântica, tão pródiga no tratamento dessa imagem.

Em *O Chefe do Exército,* Mussorgski recorre à grandiosidade sonora para pintar a sangrenta batalha. Quando se apagam os ecos do confronto, a morte passeia orgulhosamente, arengando a um fantasmagórico exército de esqueletos sobre os quais reinará para sempre. A mensagem é contundente: após a batalha, o único triunfo certo é o da morte. ■

Estudos musicais

Capítulo 15

A música vocal na Escola de Viena

A chamada Escola de Viena (Schönberg, Berg, Webern) escreveu muito para a voz: *lieder*, música de câmara, obras diversas, coros. Mesmo sem considerar as obras destinadas à cena (em especial as duas óperas de Berg, *Wozzeck* e *Lulu*), a importância desta produção é significativa, especialmente se se considerar que provém de uma escola que, mais que por qualquer outro aspecto, passou à história pelo papel que desempenhou na evolução, destruição e «substituição» do sistema tonal. Qual foi o papel da música vocal nessa evolução? Quais foram as obras básicas neste campo?

a) Uma atitude cultural. Os músicos da Escola de Viena, por vezes autodidatas (Schönberg, Berg no começo) e situa-

dos num lugar culturalmente privilegiado — Viena nos finais do século XIX —, constituíram um grupo minoritário animado por um forte sentimento de integração na «vienidade» musical. Atacados duramente pelos seus colegas, em virtude de renovação da escrita, foram artistas essencialmente cultos, que o ambiente levou a participar no grande movimento de renovação cultural — e especialmente literário — de finais do século XIX.

b) Compromisso artístico com poetas do seu tempo. Como conseqüência do anteriormente dito, os músicos desta escola orientaram suas preferências literárias para os representantes da «contracultura» vienense do seu tempo. Ao contrário do que aconteceu em outras épocas, em que as apetênci*literárias conduziram os músicos (Schumann, Brahm Strauss, Wolf...) aos grandes poetas do passado, clássicos c* românticos, os começos do século favoreceram o encont de Schönberg com Dehmel ou Stefan George, de Berg co Altenberg ou Rilke, de Webern também com Rilke, co Kraus ou com Keller.

c) Preferência definida pela voz feminina. Esta foi uma r gra com poucas exceções (*Die glückliche Hand* foi uma d las). Antes do mais, não se trata de um problema de com didade técnica (a relação da voz feminina com o instrument ou o grupo instrumental é mais fácil e está mais general zada), mas antes, aqui também, de uma conseqüência d meio cultural e da sua necessidade expressiva; as obras d Escola de Viena situam-se num quadro ideológico em qu a mulher está na moda, e cuja temática (amor, morte, sol dão) parece requerer a presença, a cantar, de uma voz de mu lher no seio de uma escrita ampla, apaixonada, violent É o que sucede em *Erwartung,* nas melodias do Op. 2 d Berg ou nas grandes divagações webernianas.

d) A voz atua ao mesmo tempo como adjuvante, forma e como instrumento de pesquisa. No período atonal, o de saparecimento dos processos de desenvolvimento (nã -desenvolvimento temático, ausência de trajeto harmônic conduziu inicialmente os compositores a adotar a pequen forma (os Op. 19 e 20 de Schönberg, os Op. 4 e 5 de We bern) ou, então, a requerer os serviços de um texto cantad para assegurar o necessário desenrolar da obra. O texto é de certo modo, o substituto da tonalidade. O agrupament de pequenas formas vocais em cadernos, à maneira de Ber (*Melodias,* Op. 2; *Lieder*, Op. 4), desempenhava uma funçã semelhante. Por outro lado, os textos escolhidos, breves de grande densidade, contribuíram fortemente para forjar ur ideal de composição integral.

Por todas estas razões, a produção vocal da Escola d Viena, nas suas diferentes épocas, é extensa e importante Encontram-se nela *lieder* para canto e piano, peças líricas sobretudo fórmulas de relação vocal-instrumental originai pela natureza da emissão vocal proposta ou pela conjunçã de elementos para acompanhar a voz. O elevado número d obras de qualidade relevante que os autores vienenses cor seguiram neste campo torna impossível citá-las a todas, ma faremos uma referência às grandes categorias vocais pela quais demonstraram preferência.

a) Lieder para canto e piano, de tipo pós-romântico, qu todos eles compuseram no início das suas carreiras.

b) Obras para voz e conjunto instrumental de câmara. Est é um gênero novo em relação ao século anterior e que cons tituiu um terreno apropriado para a experimentação musi cal, como se evidencia numa sucessão de obras que vã desde o Quarteto n.º 2, de Schönberg, até os cadernos d *lieder*, Op. 13 a 18, de Webern.

c) «Reativação» (Leibowitz) *de formas musicais desapare cidas,* como o melodrama (recitação com acompanhament musical), a ária de concerto (Berg) ou a cantata (Webern), qu com freqüência exigiam a presença de um declamado (Schönberg: *Ode a Napoleão, Um Sobrevivente de Varsóvia*) Escreveram também *monodramas,* óperas com uma únic personagem.

d) Obras corais, compostas com freqüência por Schönber e Webern. Participam de uma inquietação espiritualista co mum a ambos os músicos. *Gurrelieder, Friede auf Erden Psaumes,* de Schönberg; *Cantatas, Cânones,* de Webern.□

Fabri

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: capa de uma edição de obras de Schönberg, publicadas por Universal-Edition, em 1926. As obras incluídas caracterizam-se todas pelo uso especial da voz humana, no peculiar estilo do Sprechgesang *da Escola de Viena.*

À esquerda: um desenho a aquarela de Rudolf von Alt mostra uma praça de Viena cerca de 1892. Não muitos anos depois, a cidade veria nascer o movimento musical criado por Arnold Schönberg e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern, que seria conhecida como Escola de Viena e que teria profunda repercussão na música européia posterior.

Capítulo 16

Os grandes marcos

Quarteto de cordas n.° 2, op. 10, de Schönberg

O Quarteto de cordas n.° 2, de Schönberg, estreado na Bösendorfersaal de Viena, a 22 de dezembro de 1908, pelo Quarteto Rosé, entrou na história da música por ser a primeira obra que rompia com a tonalidade clássica (os dois primeiros andamentos são em fá sustenido menor e os dois últimos são atonais) e por ser uma peça de música de câmara que nos seus dois últimos andamentos faz intervir a voz humana. Esta serve para «disfarçar» a ausência de referência tonal.

Os textos cantados são dois poemas de Stefan George, poeta parnasiano alemão cuas experiências com a linguagem verbal foram tão avançadas (e por vezes tão esotéricas) como as de Schönberg com a linguagem musical. No terceiro andamento, *Litania,* o tema é formado por uma série de variações do motivo (tonal) com que se inicia o quarteto, enquanto o texto evoca o longo cansaço de uma caminhada aventureira que, apesar de tudo, se propõe continuar. O mesmo simbolismo anima o segundo texto, *Entrückung* («Êxtase»), que começa com estas significativas palavras: «Respiro o ar de outros planetas.» A ruptura do sistema tonal desenvolve-se neste andamento através de uma fantasia vocal muito flexível, em que o sentimento de perda tonal está de certo modo mascarado pela presença «tranqüilizadora» da voz, que na noite da estréia foi a do soprano Maria Gutheil-Schoder.

Embora este quarteto tivesse tido um acolhimento muito negativo, com o tempo transformou-se num dos grandes clássicos da literatura musical do século XX.

Embaixo, à esquerda: capa de uma edição do Quarteto de cordas n.° 2, de Schönberg. Os segundo e terceiro andamentos desta obra foram escritos sobre temas de Stefan George, de quem se reproduz a capa de O Sétimo Anel. O Palhaço, *de Rouault, ilustra o* Pierrot Lunaire *do mestre do atonalismo.*

«George-Lieder», de Schönberg

O ciclo *15 Canções para Voz e Piano,* também chamado *George-Lieder,* foi escrito por Schönberg em 1908-1909, com poemas de *Das Buch der hängenden Gärten* («O Livro dos Jardins Suspensos»), de Stefan George. Numa nota que figura no programa da estréia, o compositor escreveu: «Pela primeira vez, consegui aqui a simbiose ideal entre expressão e forma que pressentia havia muitos anos. Até este momento não tinha tido a força nem a segurança necessárias para realizar este ideal; agora, que, por fim, me comprometi na nova via, sinto que pude apagar em mim qualquer traço da velha estética.»

E, efetivamente, a estréia deste ciclo inaugurou o período que viu nascer as obras mais decisivas de Schönberg: as *5 Peças para Orquestra,* Op. 16, o monodrama *Erwartung,* op. 17, *Die glückliche Hand,* op. 18, as *6 Pequenas Peças de Piano,* Op. 19, a melodia *Herzgewächse,* op. 20, o *Pierrot lunaire,* op. 21, e as *4 Canções para Canto e Orquestra,* Op. 22, pouco conhecidas mas importantes.

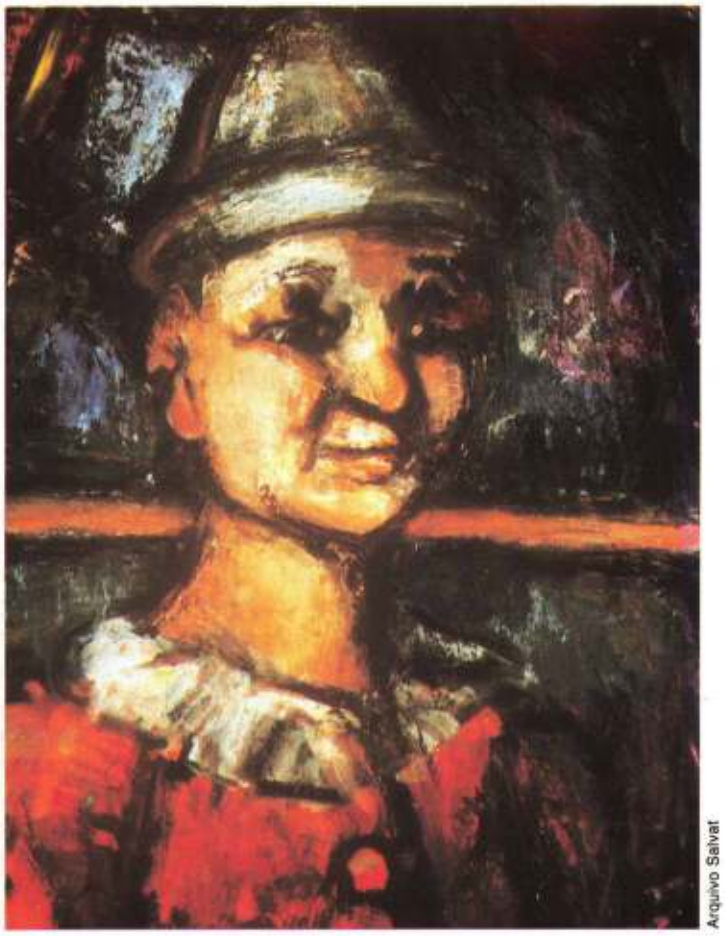
Os *George-Lieder* representam uma poderosa afirmação, por meio da voz, da linguagem atonal. Os poemas de George, dirigidos desta vez a uma personagem feminina concreta — a futura mulher de Richard Dehmel, o inimigo literário de George —, evocam um passeio de namorados pelos jardins da antiga Babilônia (mármores e estuques, fontes e pátios, arquitetura e ambientes delicados) e põem frente a frente o homem do amor cortês e a mulher reservada, altiva, inacessível. A música traz a imagem de um devaneio crepuscular animado por vivos resplendores *(Stückenschmidt),* enquanto o piano serve de contraponto à voz, de uma forma muito livre. O canto, de grande plasticidade, insufla um sentido não literal a um texto caracterizado pelo hermetismo. A obra seduz mais pela sua perfeição formal do que pela emoção que dela se retira.

«Pierrot Lunaire», op. 21, de Schönberg

A coleção de vinte e uma canções para narrador e cinco instrumentos intitulada *Pierrot Lunaire* é a obra mais célebre de Schönberg e constitui um mito da modernidade, da mesma envergadura de as *Grandes baigneuses,* de Cézanne, ou *Ulisses,* de Joyce. Grande parte da sua aura deriva da técnica de canto muito peculiar que a partitura exige: um *Sprechgesang* (canto falado) que consiste — segundo as indicações do próprio Schönberg — numa entoação que deve atender à altura exata da nota e abandoná-la imediatamente em direção à altura seguinte. A linha vocal mantém-se flutuante, hipercromatizada, um pouco à maneira — num acepção «tecnológica» e em época mais avançada — das futuras ondas Martenot. Nesta obra,

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte



Arquivo Salvat

Schönberg pediu que se observassem estritamente as durações e intensidade indicadas. O *Sprechgesang* não é canto nem requer uma cantora, mas uma declamadora, à maneira desses artistas de cabaré que Schönberg tivera oportunidade de conhecer em Berlim quando compôs os seus *Brettl-Lieder.*

O *Sprechgesang* dá, assim, cor ao conjunto da partitura, que está organizada em três ciclos de sete melodias, cada um sobre textos do poeta simbolista belga Albert Giraud (1884), traduzidos para alemão por Otto Erich Hartleben. A obra foi escrita para voz e pequeno conjunto instrumental (piano, flauta ou flautim, clarinete ou clarinete baixo, violino ou violeta e violoncelo), embora a formação mude de peça para peça. Além da particular técnica que exige, a parte vocal está cheia de incômodos recursos e difíceis cromatismos, próprios da música da Escola de Viena. A obra, imbuída de um encanto estranho e ancestral, foi objeto de todas as disputas interpretativas que se possam conceber. Foi estreada por Albertine Zehme, sob a direção do autor, a 16 de outubro de 1912, em Berlim. O grande êxito obtido fez dela um dos grandes clássicos do nosso século.

«Altenberg-Lieder», de Berg

As cinco canções para voz e orquestra, sobre textos de Peter Altenberg, são uma das mais notáveis partituras de Berg. Sua estréia (parcial) que se efetuou em Viena, a 31 de março de 1913, deu lugar a um memorável escândalo, anterior em alguns meses ao que provocaria a de *O Rito da Primavera,* de Stravinsky, em Paris.

Peter Altenberg, cujo verdadeiro nome era Richard Engländer (1859-1919), foi um poeta vienense um pouco boêmio; um «Sócrates de café-concerto», como se dizia então, que tinha o costume de enviar aos amigos (e sobretudo às amigas) uns cartões, no verso dos quais escrevia seus poemas. Eram versos elípticos, muito explicativos e leves. Alban Berg e sua mulher, Helena, contavam-se entre os recebedores daqueles poéticos envios.

A primeira coisa que nos choca nestes *Altenberg-Lieder* é o contraste entre a volumosa constituição da orquestra e o discreto emprego, quase de orquestra de câmara, que dela se faz. Semelhante orquestração, que faz pensar num Debussy vienense, permite que a voz feminina se expanda livremente, numa linha vocal muito própria de Berg: grandes seções sonoras que exigem um ligado, elegância da curva melódica, uso muito seguro da prosódia. Uma peça muito característica é a terceira desta série, *Über die Grenzen des All* («Mais além das Fronteiras do Universo»), que começa com um grande acorde de doze sons (uma «série vertical», se bem que as séries não tivessem ainda sido inventadas). Esta «desmembra-se» escalonadamente, à medida que a voz inicia sua intervenção. Quando o acorde se extinguiu, a voz solitária diz, falando: «*Plötzlich ist alles aus*» (De repente, tudo desapareceu»). Então começa a reconstrução progressiva do acorde de doze sons, sobre a voz recuperada. Outra das peças, a quinta, foi elaborada sobre um tema também de doze sons, que a voz enuncia no começo.

A grande manifestação de desagrado que desencadeou no dia da estréia foi conseqüência não tanto do vanguardismo «escandaloso» da obra como da visível desproporção que existia entre a importância do efetivo orquestral convocado e a extrema discrição do seu emprego. Isto, aliado à escassa duração da partitura, desorientou e irritou o público. Os *Altenberg-Lieder,* muito raramente interpretados hoje em dia, continuam ressentindo-se dessa mesma irritação.

Oito obras vocais de Webern

Os *Opera* 12 a 19, escritos por Webern entre 1915 e 1926, são um importante grupo de obras que têm mais de um título antológico na história musical da Escola de Viena. Quando empreendeu sua composição, Webern acabava de redigir uma série de peças instrumentais (os Op. 6, 7, 9, 10 e 11) nas quais se afirmava, através da pequena forma, a procura de uma nova linguagem poética baseada no som, nas suas relações com o silêncio, na cor instrumental. Ao chegar a esta altura da sua carreira, o autor consagraria uma dúzia de anos da sua vida a escrever para a voz humana, que enfrentou solitária o piano (op. 12), mergulhou num coro misto (op. 19) ou se antepôs às mais diversas combinações instrumentais. Todas estas obras constituem autênticos estudos orientados no sentido de uma busca estética.

A introdução do serialismo, que se produziu em 1924-1925 nos *Drei geistlichen Volkslieder* para voz, violino, clarinete e clarinete baixo, não marca uma ruptura: Webern fora introduzindo, desde muito tempo antes, a série na sua pesquisa sobre as relações da voz com o som instrumental. A escrita para voz avançou, antes e depois do serialismo, à conquista de uma flexibilidade cada vez maior.

Três cantatas de Webern

Das Augenlicht, op. 26, para coro misto e orquestra (1935); a Cantata n.º 1, op. 29, para soprano, coro misto e orquestra (1938-1939) e a Cantata n.º 2, op.31, para soprano, baixo, coro misto e orquestra (1941), são três obras corais as últimas de Webern para canto, escritas sobre textos panteístas e espiritualistas da sua amiga Hildegard Jone. O compositor seguiu aqui uma dupla trajetória: em direção à filosofia da vida e em direção a uma estética da música. A palavra-chave poderia ser «clarificação». A mestria sempre crescente da escrita musical deixa à voz a tarefa, fácil não obstante as dificuldades técnicas, de cantar na transparência e na flexibilidade. O Webern da última fase dá aqui as mãos ao Boulez do período inicial, que escreverá em breve suas primeiras obras vocais (*Visage Nuptial,* 1946; *Soleil des Eaux,* 1950).

Embaixo: o soprano britânico Margaret Price, uma das grandes cantoras dos nossos dias, cujo repertório inclui Schönberg e Berg. Ao lado: Alban Berg e Anton Webern, na época em que eram discípulos de Schönberg.

Lauterwasser

Archiv für Kunst und Geschichte

Capítulo 17

O renascimento da canção inglesa

A tradição vocal inglesa ascende, como a de quase toda a música ocidental do gênero, à Idade Média. Mas foi durante o reinado dos Tudor, no século XVI, que começaram a florescer e a desenhar-se, com John Taverner, Christopher Tye, Robert White, Thomas Tallis e William Byrd — todos eles fundadores da reforma da música eclesiástica da época —, os traços essenciais e «modernos» da canção de concerto. Nela brilharam também, pouco depois, Thomas Morley e Orland Gibbons, que se distinguiram especialmente no campo do madrigal. Talvez o compositor mais completo neste campo, sobretudo no da canção acompanhada com alaúde, tivesse sido John Dowland (1563-1626). Entre ele e Henry Purcell (1659-1695) estabelecer-se-ia já um curioso vazio. Após a morte do último, e até finais do século XIX, voltou a produzir-se um período de ausência criativa, e não apenas na esfera estritamente vocal. Houve um tímido ressurgir, durante a primira metade do século passado, graças a compositores como Sterndale Bennett, seguidor de Mendelssohn. Já na segunda metade do século, Sir Charles Hubert Parry e Sir Charles Villiers Stanford deram novo impulso à música vocal. O primeiro, altamente dotado no aspecto melódico, avançou muito numa tentativa de romper com os esquemas clássicos da canção ajustada ao texto. O segundo, mais preparado tecnicamente, pôs em música muitos poemas da sua compatriota irlandesa Moira O'Neill e, com notável imaginação, alguns de Keats, como *La belle sans merci* («A Bela Impiedosa»). Com outros nomes menos importantes, como Sir Arthur Somervell (1863-1937), criador de um ciclo de canções sobre poemas de Tennyson, ou Charles Wood (1866-1926), chegamos à primeira figura realmente significativa da época, a que inaugurou o novo renascimento musical, e particularmente o vocal, em Inglaterra: Sir Edward Elgar (1857-1934).

BBC Hulton Picture Library

O popular dramaturgo irlandês Bernard Shaw (à direita, na imagem apresentada em cima) nascera no seio de uma família com grande gosto pela música e exerceu, desde os 20 anos, a crítica na imprensa de Londres. Erigindo-se em defensor dos novos músicos britânicos contra os preconceitos da sociedade vitoriana, foi um dos amigos pessoais de Edward Elgar, com quem aparece na fotografia.

Arquivo Salvat

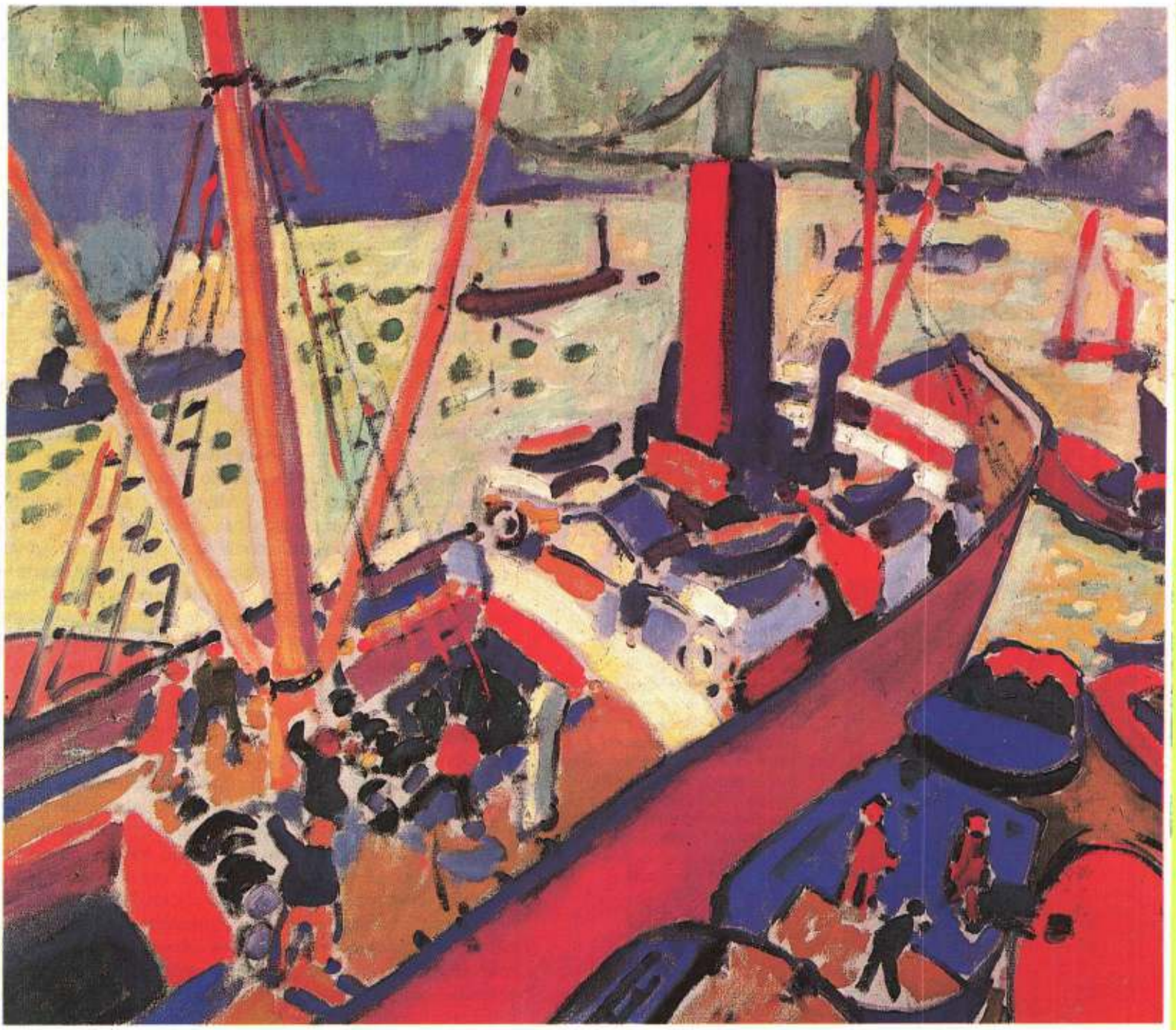
A imprensa musical, que foi inventada no século XVI, permitiu a edição de muitas canções populares, que podiam ser tocadas com instrumentos simples. Muitos quadros do século XVII tomam este tema, como o de Edwaert Colyer, Miscelânea de Instrumentos Musicais, *reproduzido à esquerda.*

Compositor plenamente integrado na chamada geração pós-romântica, estimulador de uma arte decididamente nacional — com um significado parecido ao que Rudyard Kipling teve na literatura —, Elgar pode ser fundamentalmente descrito como um eclético que, com um estilo sem dúvida pessoal, bebeu muito diretamente em Brahms, Strauss e até em Verdi. Sua obra vocal mais conhecida é *The Dream of Gerontius* («O Sonho de Gerôncio»), que data de 1900 e utiliza um texto do cardeal Newman. O caso de Elgar é, até certo ponto, curioso, já que, tendo chegado a ser uma glória nacional, não realizou nunca estudos profissionais sérios nem teve uma preparação técnica rigorosa. Era um verdadeiro autodidata. Desde muito jovem, prestou atenção ao mundo da canção, dentro do qual compôs, em 1897, o ciclo *Sea Pictures* («Quadros Marinhos»), que foi estreado pelo soprano Clara Butt no Festival de Norwich. Aí estão bem patentes as características da arte vocal do compositor: por um lado, um certo aspecto tosco, uma marginalização das sutilezas e delicadezas da rítmica poética interna e até da sua acentuação; por outro, uma enorme facilidade para chegar ao centro emocional do poema e dar o essencial do mesmo (ponto em que coincide com Richard Strauss). Além da obra mencionada, Elgar escreveu, no campo da voz acompanhada por conjunto orquestral, outro ciclo sobre texto de Parker, de que subsistem unicamente três canções. Sua produção foi muito mais ampla no campo coral, com orquestra e a *cappella*. Neste sentido, foi um bom representante da tradição provinciana inglesa. Cerca de quarenta canções compõem sua produção para voz e piano.

A idade de ouro

Frederick Delius (1862-1934) é muito diferente de Elgar. Tanto por formação como por cultura, e inclusive por estilo, Delius estava mais diretamente ligado à influência alemã e francesa. Chegou a ser comparado em muitas ocasiões a Debussy, com quem, é claro, partilha alguns traços: uma manifesta inclinação para o uso das escalas modais e os acordes em bloco, as passagens poéticas e os estados anímicos de caráter crepuscular. Era, sem dúvida, um requintado, que, no entanto, abordou muito frontalmente o aspecto emocional da música, de que o preocupava sobretudo o aspecto harmônico. Não é estranho que um compositor, que, como ele, afirmava que «a música é um brado da alma», pusesse em música versos de Verlaine, se ligasse ao mundo nietszchiano ou abordasse Shelley e, sobretudo, Walt Whitman. A veia lírica, sensual e contemplativa deste poeta atraiu-o fortemente e, sobre versos extraídos de *Leaves of Grass* («Folhas de Erva»), compôs *Sea Drift* («Restos Marinhos»), extensa partitura para barítono solista, coro e orquestra, que data de 1903 e foi estreada em Essen, Alemanha, em 1906. Há que salientar também suas interessantes *Songs of Farewell* («Canções de Despedida», 1930), *A Mass of Life* («Uma Missa da Vida», 1904-1905), para solista, coros e orquestra, baseada num texto de *Assim Falava Zaratustra,* e, mais concretamente no mundo da canção, as denominadas *Songs of Sunset* («Canções do Pôr do Sol»), sobre poemas de Ernest Dowson. No ano de 1898 tinha já composto quatro canções sobre textos de Nietzsche e, anteriormente, duas obras sobre textos franceses de Verlaine.

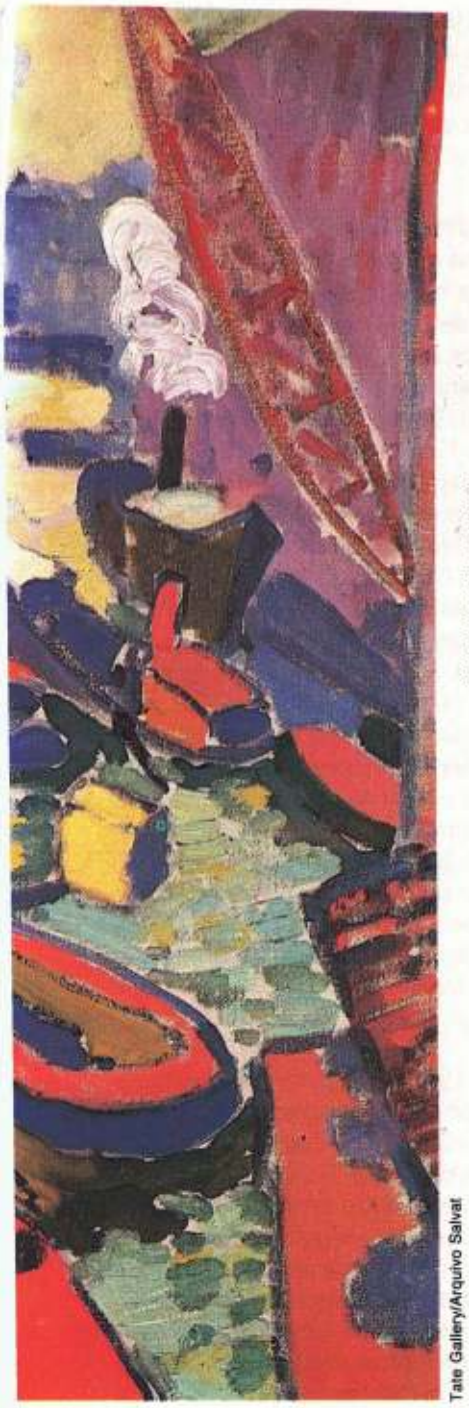
Sem dúvida, Delius encontra-se muito mais à vontade em relação à orquestra do que à voz humana, à qual deu um tratamento em parte instrumental. Nisto assemelha-se a Elgar, com o qual emparceirava na forma de abordagem do poema.



Como aquele, não se preocupou excessivamente com as sutilezas da acentuação e não observou normalmente as regras da prosódia, se bem que seu fino instinto tímbrico, sua concepção harmônica e sua emotiva sensualidade dotem suas composições vocais de grande atrativo.

Os folcloristas

Nos princípios do século, irrompeu com força, fundamentalmente no mundo da canção e no coral, um movimento que alcançaria em pouco tempo uma grande amplitude e extensão em todo o Reino Unido. Quase ao mesmo tempo que Bartók e Kodály, quando estes na Hungria começavam a preocupar-se com a canção popular da sua terra, jovens músicos ingleses como Cecil Sharp ou Ralph Vaughan Williams principiaram a escavar no meio popular que os rodeava e a trazer à luz todo o tipo de canções, toadas antigas, temas folclóricos, ritmos e danças que lhes serviram não só para ordenar e organizar um arquivo histórico, mas também para base das suas composições, quer utilizando os temas com as correspondentes modificações, quer criando outros à semelhança deles. Neste contexto sobressai principalmente Vaughan Williams (1872-1958), um verdadeiro compositor «nacional» que, seguindo a esteira deixada, entre outros, por Parry, e depois de ter estudado composição com Ravel, recuperou e atualizou os ingredientes fundamentais dos madrigalistas isabelinos e dos polifonistas da era Tudor. Foi precisamente na música de Byrd, Tallis (sobre um tema do qual compôs, em 1910, sua famosa *Fantasia para Orquestra de Cordas*), Weelkes e Morley que encontrou seus modelos. A partir deles, iniciou uma nova exploração harmônica. Era lógico que, com estes antecedentes e seu entroncamento no popular, Vaughan Williams se distinguisse sobretudo como um criador de melodias e evitasse o cromatismo. O diatonismo, a modalidade e o contraponto eram fatores sempre



Tate Gallery/Arquivo Salvat

BBC Hulton Picture Library

Na fotografia, o compositor britânico Ralph Vaughan Williams durante um ensaio da Sinfonia Antártica, *pela Halle Orchestra. Aparece com ele, à esquerda, o compositor e autor de arranjos Roy Douglas, seu compatriota, principal colaborador de Vaughan Williams, na estréia e edição das sua obras, desde 1944.*

Sea Drift *é considerada por muitos a obra mais conseguida do compositor britânico Frederick Delius, na qual chegou a superar expressivamente a força do poema inspirador, extraído de* Folhas de Erva, *de Walt Whitman. À esquerda:* Desembarcadouro de Londres, *de André Derain.*

presentes nele. Na sua última fase utilizou audazes processos para estruturar formações de acordes simples com o fim de produzir dissonâncias expressivas, adotando também uma flexibilidade rítmica muito notável (no que coincidiria com Holst).

Um bom exemplo do estilo de Vaughan Williams, dotado de um grande lirismo, transparência e comunicabilidade, é o pequeno ciclo de canções intitulado *On Wenlock Edge* («À beira do Wenlock»), com poemas de Housman. Escrito em 1908, para tenor, piano e quarteto de cordas, revela uma influência direta de Ravel. O leque de preferências literárias de Vaughan Williams era muito amplo: Chaucer, Shakespeare, Milton, Coleridge, Shelley, Tennyson, etc. Incluía também Walt Whitman, com textos do qual compôs obras como *Towards the Unkwnown Region* («Em direção a Região Desconhecida», 1905), cantata para coro e orquestra, e *A Sea Symphony* («Sinfonia do Mar», 1903-1909), para soprano, barítono, coro e orquestra. É também interessante sua *Flos campi* («Flor Campestre», 1925), para violeta, coro vocalizado e pequena orquestra, com textos extraídos do *Cântico dos Cânticos,* de Salomão. Bem mais de cem canções com piano aparecem no seu catálogo. Poderíamos recordar aqui, por exemplo, as deliciosas *Songs of Travel* («Canções de Viagem»), com textos de Stevenson, ou as nove canções, compostas já na maturidade, sobre poemas de Housman, que é, juntamente com Shakespeare, o poeta inglês mais utilizado pelos compositores, e nas quais o piano é substituído por um violino.

Melodismo fácil, ornamentação substanciosa e hábil recriação da música céltica, são as características fundamentais das atraentes canções de Arnold Bax (1883-1953), que, no entanto, é mais importante como compositor orquestral. Mais ligado à época Tudor, e concretamente a Dowland (a quem foi frequentemente comparado pela sua importância no mundo da canção), Peter Warlock (pseudônimo de Philip Heseltine, 1894-1930) uniu muitas vezes a voz humana a um pequeno conjunto de câmara, seguindo exemplos seculares. Sua mais longa e provavelmente melhor obra é *The Curlew* («O Maçarico»), para tenor, flauta, corne-inglês e quarteto de cordas, que ilustra brumosamente nostálgicos versos de Yeats. Algumas das suas canções adotam o sinuoso contraponto cromático de Delius, processo que coincide com Bernard van Dieren (1887-1936), se bem que Warlock possuísse uma maior facilidade melódica. Dentro deste grupo, devem salientar-se também Walford Davies (1869-1941), especialista sobretudo em obras corais, e John Ireland (1879-1962), um dos mais fecundos e cuja personalidade musical se associava menos às suas próprias fontes geográficas e históricas do que às de outros importantes criadores como Brahms, Ravel ou até Stravinsky. De qualquer modo, seu tratamento da língua inglesa, ajudado por uma fina sensibilidade literária, era esplêndido, como fica demonstrado no ciclo sobre poemas de Housman *The Land of Lost Content* («A Terra da Alegria Perdida»), que data de 1921 e consta de seis números.

Existem pontos de contato entre Vaughan Williams e Gustav Holst (1874-1934): procedência da mesma zona geográfica, interesse pelos compositores Tudor e pela música fol-

clórica do seu meio, adoção de técnicas modais, flexibilidade nos ritmos, uma certa indefinição estilística... Trata-se, contudo, de compositores muito diferentes. Holst, intelectualmente mais simples, era também, dentro do seu próprio mundo, mais sincero, embora sua técnica pudesse ser mais complexa. O que define muito nitidamente Holst é uma curiosa combinação de êxtase e de austeridade, de trivialidade e misticismo, de frieza e de calor. Seu sentido polifônico, sua facilidade para encontrar imediatamente o efeito coral adequado, fizeram-no, dentro do campo vocal, dedicar-se mais por inteiro à composição de obras preferentemente corais, muitas vezes em combinação com a orquestra (de que foi, sem dúvida, um magnífico mestre: recordem-se *Os Planetas*). Devem incluir-se nesta seção: a *Sinfonia Coral,* para soprano, vozes mistas e orquestra, sobre textos de Keats, cuja primeira interpretação é de 1925; o *Hino a Jesus,* para vozes mistas e orquestra, estreado em 1920 e dedicado a Vaughan Williams, e sobretudo, a *Ode to Death* («Ode à Morte»), obra para vozes mistas e orquestra que recria poemas de Whitman, composta em 1919.

Precisamente o *Hino a Jesus* patenteia, segundo Edwin Evans, uma interessante complexidade polifônica que contrasta com a simplicidade de outras obras suas. Um exemplo destas, dentro já do mundo estrito da canção, é o seu pequeno ciclo para voz e violino, Op. 35, que consta de quatro números, composto em 1916-1917 sobre poemas medievais. Seu ascetismo e sua pureza revelam-se também nos *Nove Hinos* (1907), sobre textos extraídos do *Rig Veda,* e nas *Doze Canções* (1929), com poemas de Humbert Wolfe.

Segundo parece, as ligações entre o drama e os ritos místicos conduziram Holst até os Evangelhos apócrifos, onde encontrou as palavras: «Vós, os que não dançais, ignorais o que sabemos.» Daí surgiu Hino a Jesus.
Embaixo: Cabeça de Cristo, *de Isaac Oliver.*

Interlúdio neo-romântico

Sir Arthur Bliss (1891-1975) aparentava-se em alguns aspectos com músicos como Ireland e Bax; mas talvez fosse menos pessoal. Enquanto na sua música de câmara utiliza esquemas clássicos, na música de teatro e coral e nas canções tende para o romântico mais ou menos atualizado. Seguindo a tradição, compôs canções para voz e grupo de câmara: *Madam Noy* (1918), *Rhapsody* (1919), que não utiliza texto, *Rout* («Derrota», 1920), etc. O ciclo *The Women of Yueh* («As Mulheres de Yueh»), inspirado em poemas chineses, composto em 1923, é uma das melhores criações neste campo, o mesmo se podendo dizer de *Três Canções Românticas,* com poemas de Walter de la Mare (1921), que revelam um estilo mais sério e profundo. Foi mais popular a figura de William Walton (1902-1983), que surpreendeu desde muito jovem pela sua agressividade rítmica, sua incisividade declamatória, sua facilidade melódica e também seu delicado lirismo. Conquanto se tivesse salientado no terreno orquestral, operático e coral (cantatas e oratórios) e tivesse estado, durante muito tempo, obcecado com o estudo da rítmica, não se deve esquecer seu trabalho no campo da canção. Para uma das suas primeiras obras, *Façade,* aproveitou belos poemas de Edith Sitwell. A voz, que emite um recitado rítmico, é acompanhada por seis instrumentos. Não é uma obra que possa ser considerada «romântica» (outras posteriores, sim), já que possui uma direta alegria de *music-hall*.

A depuração lírica

Com Benjamin Britten (1913-1976), a Inglaterra alcançou a plenitude vocal e operática. Como outros compatriotas seus, Britten procurou suas fontes na arte dos madrigalistas isabelinos e dos compositores da corte dos Tudor, embora ele, um pouco avançado na história, tivesse entroncado sobretudo em Purcell, que considerava uma «realidade viva». No prólogo da ópera *Peter Grimes* afirmou que um dos seus principais objetivos «é tentar restaurar, no processo de musicar a língua inglesa, o brilho, liberdade e vitalidade que com pouca freqüência se voltou a encontrar depois da morte de Purcell», propósito que, naturalmente, aplicou a todas suas composições em que interveio a voz. Com esta base «histórica» adequadamente elaborada, veio a absorver depois influências diretas do Stravinsky da primeira fase, de Mahler e, no que se refere à ópera, de Berg. Grande melodista, não utilizou normalmente, senão através de refinadas elaborações, materiais diretamente populares, o que o afastou do nacionalismo em sentido estrito. Mas sua substância musical e literária, essa sim, foi profundamento britânica. Suas canções, finamente delineadas, com uso freqüente do *ostinato,* dentro de um cuidadoso e expressivo emprego da harmonia diatônica, mostram, por vezes, pela maneira como foram construídas, um certo distanciamento do texto ilustrado (o que também se pode notar nas suas óperas). A limpidez do seu estilo encontrou apoio na veia literária de W. H. Auden, co-autor do libreto da ópera de Stravinsky *The Rake's Progress* («A Carreira de um Libertino»), em colaboração com o qual compôs, em 1937, o ciclo de cinco canções *On the Island* («Na Ilha»). *Les Illuminations,* ciclo escrito em 1939 sobre poemas de Rimbaud e que não obteve franco aplauso,

Arquivo Salvat

A sólida amizade nascida em 1937, em Barcelona, entre Benjamim Britten e Peter Pears (ambos em cima) duraria toda a vida. A bela voz de tenor de Pears, rica em matizes de grande sensualidade, foi a fonte inspiradora dos mais formosos ciclos de canções de Britten, entre os quais os Sete Sonetos de Michelangelo, *e talvez da mais importante obra para voz solista, a* Serenata para Tenor.

associa, num delicado trabalho contrapontístico, uma voz aguda (tenor ou soprano) e uma orquestra de cordas.

Grande parte das canções de Britten foi criada graças à amizade que, durante quase toda a vida, manteve com o tenor Peter Pears, destinatário das mesmas. Um dos ciclos mais importantes que a união de autor e intérprete produziu é o constituído pelos *Sete Sonetos de Michelangelo* (1940), nos quais o compositor expendeu uma eloqüente linha vocal italianizante. Em 1945, nasceram os um tanto frívolos *Holy Sonnets of John Donne* («Os Sonetos Sagrados de John Donne»). É anterior a esta obra uma das mais importantes composições vocais de Britten: a *Serenata para Tenor, Trompa e Cordas* (1943). Nos seus seis números cantados (a eles juntam-se um Prólogo e um Epílogo) reúnem-se textos de importantes poetas ingleses: Cotton, Tennyson, Blake, Ben Johnson e Keats, o que significa, ao mesmo tempo, uma homenagem e um regresso de Britten às fontes culturais, após suas divagações pela poesia italiana. Através de um sutil tecido orquestral, cheio de contrastes, a voz apresenta-se sonhadora, servindo-lhe de contraponto o característico timbre da trompa. Edward Sackville-West, a quem a obra foi dedicada, opinava que o autêntico protagonista da mesma era «a noite, sua crescente obscuridade, a trombeta distante ao pôr do Sol, a barroca panóplia do firmamento estrelado, os anjos do sonho; mas também o manto do Diabo — a tempestade no coração da rosa, o sentido do pecado no coração do homem». Definição que, por ser literária, não é menos válida. Uma espécie de continuação da Serenata é o Noturno, composto em 1958, para tenor, sete instrumentos solistas e cordas, sobre textos de poetas ingleses, desde Shakespeare a Shelley. Devem citar-se, por último, os três *Canticles*, respectivamente para tenor e piano (texto de Francis Quarles), para tenor, contratenor e piano (com palavras extraídas do *Milagre de Chester*) e para tenor, trompa e piano (com texto de Edith Sitwell).

Dentro de uma linha que vem evidentemente também de Purcell, há que citar aqui Sir Michael Tippett (n. 1905), cuja escrita musical possui uma grande pureza contrapontística, de textura em muitos casos próxima de Stravinsky ou Bartók, e um raro equilíbrio entre melodismo e polifonia. Em dois dos seus ciclos para voz e piano: *Boyhood's End* («O Fim da Adolescência», sobre poemas de Hudson, e *The Heart's Assurance* («A Segurança do Coração»), com textos de Keyes e Lewis, e dedicadas a Peter Pears, a escrita, de uma grande complexidade rítmica e ornamental, vai muitas vezes para além, num virtuosismo que pode roçar o gratuito, do significado das palavras.

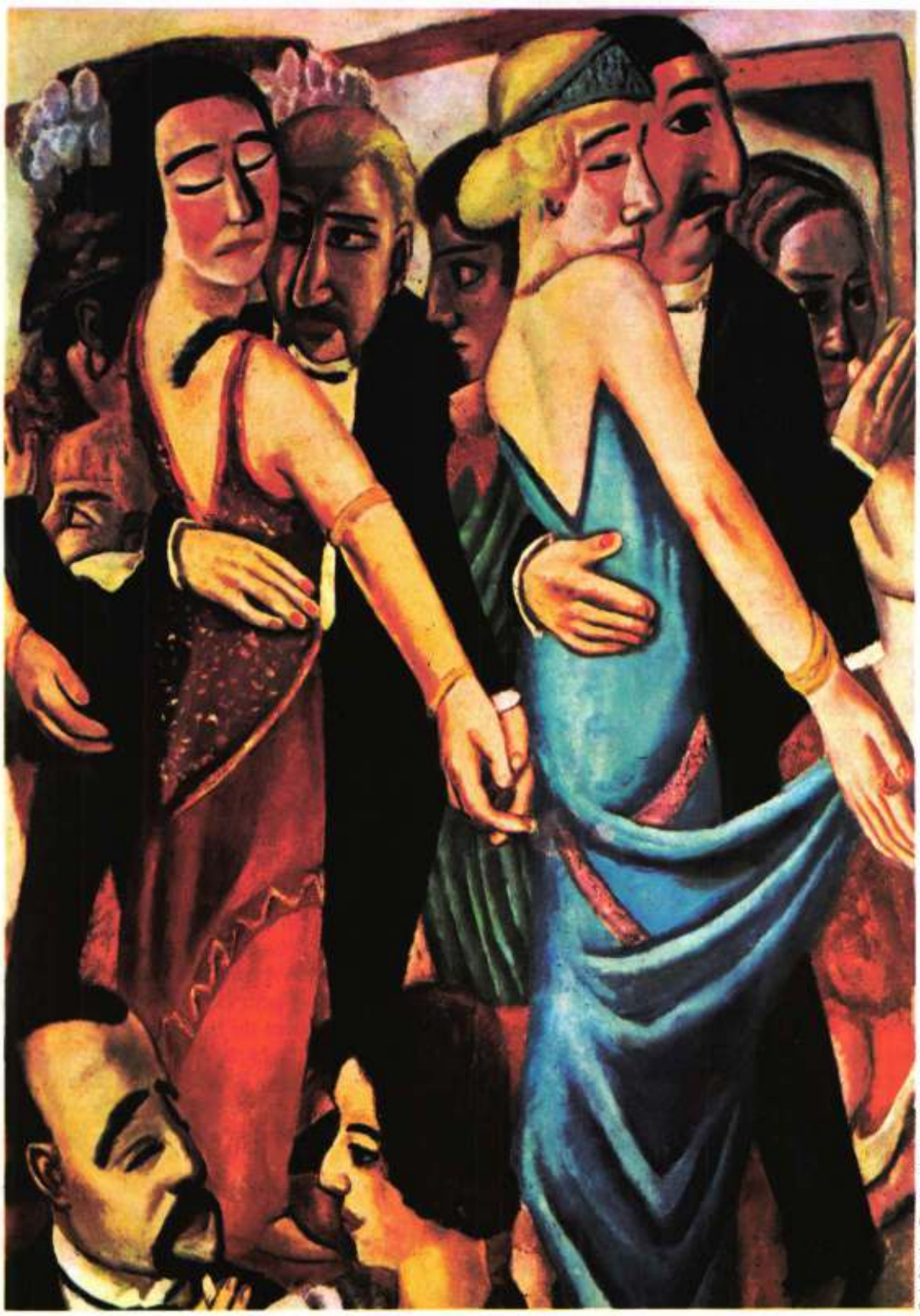
Merecem, por último, ser apontados, pelo seu significado global mais do que pela sua importância intrínseca no mundo vocal, Lennox Berkeley (n. 1903), um delicado miniaturista de inspirado lirismo, e Havergal Brian (1876-1972), que só de passagem abordou o campo aqui focado. □

Estudos musicais

Capítulo 18

A música vocal de vanguarda

À margem dos descobrimentos da Escola de Viena e do ressurgimento musical inglês do século XX, a música vocal mais significativa do nosso tempo é aquela que, depois da Segunda Guerra Mundial, amplia e consuma a tradição de Schönberg e Webern; e, no campo operático, a que continua e transcende o enorme contributo de Alban Berg com suas duas obras, *Wozzeck* e *Lulu*. Estas linhas pretendem seguir esse itinerário nos seus aspectos estritamente vocais, embora não se deva esquecer uma menção ao resto da ampla produção para coros e vozes que o século trouxe. A insistência nos vanguardistas do pós-guerra obedece, sobretudo, ao fato de sua fascinante experiência se revestir de uma importân-



Col. Günther Franke, Munique/Arquivo Salvat

O processo de secularização da música vocal tornou-se evidente à medida que o século XIX avançava. Os compositores, progressivamente libertos da proteção dos centros de poder e conquistados pelas concepções filosóficas que observam e criticam a realidade social a partir de novas perspectivas, adaptaram os seus textos às novas exigências ideológicas. À esquerda: O Baile de Baden-Baden, *do expressionista alemão Max Beckmann (1884-1950), capta esse espírito crítico que regeu as expressões artísticas do século XX.*

Alguns autores do nosso século aderiram às formulações teóricas mais radicais em matéria de transformação social. O exemplo mais notável, embora provavelmente não o único, foi o de Erwin Schulhoff (1894-1942), associado às correntes mais avançadas da época, que concebeu uma Cantata sobre textos de Marx e Engels. Os dois teóricos socialistas aparecem, à direita, nas oficinas de A Gazeta Renana, *segundo um quadro de F. Shapiro.*

cia vital para compreender a música atual, pela sua atitude de busca contínua e suas constantes achegas para o descobrimento de novos âmbitos sonoros.

Secularização e música vocal

O século XIX marcou uma transição definitiva na relação da música vocal, especialmente da coral, com as cerimônias religiosas. A secularização do compositor foi paralela à sua libertação do âmbito senhorial e a fixação de um público burguês significou a marginalização ou o fim da corte e do templo como destinatários da composição musical.

O sentido da música vocal passou a ser profano, como demonstra a inclusão por Beethoven da *Ode à Alegria*, de Schiller, no último andamento da sua 9.ª Sinfonia. O processo, imparável, representou a secularização da «mensagem», a humanização do poema. No século XX é já um fato que, não obstante a persistência do religioso, será o elemento humano, filosófico ou político, o chamado a protagonizar os conteúdos literários da música coral com ambições ideológicas.

No século XX, o nacionalismo contou com autores afetos a qualquer dos diversos veículos da modernização sonora, entre os quais talvez não seja injusto salientar o moravo Leoš Janáček e o húngaro Zoltán Kodály. Janáček foi um autor de vocação precoce e tardia cristalização de estilo, que desde muito jovem adquiriu grande experiência com agrupamentos corais em Brno, capital da Morávia. Nos começos do século terminou a sua primeira grande ópera, *Jenufa*, e escreveu a parte mais notável da sua produção vocal, em que a expressão dramática alcança formas de grande originalidade e eficácia: a cantata *Amarus*, um pouco anterior (1897), foi a sua primeira grande obra-prima no gênero, e a ela seguiram-se obras de caráter religioso, aparentemente não muito de acordo com seu pensamento, como a cantata *Pai Nosso* (1901, revista em 1906) e a *Missa Glagolítica* (1926). Escreveu também um ciclo de canções de alto conteúdo humano e ideológico (*Diário de Um Desaparecido*, 1917-1919) e obras plenamente seculares, como essa formosa trilogia nacionalista composta entre 1906 e 1909: *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdónová* e *Os Setenta Mil*, de que *A Legião Tcheca* (1918) constitui um complemento mais tardio.

A obra coral de Kodály é um dos aspectos mais estimáveis da sua carreira, com composições como o *Réquiem do Castelo de Buda* (1936) e a *Missa Breve* (1944). No Ocidente, sua obra mais conhecida no gênero é o *Psalmus hungaricus* (1923), composto para a celebração do cinquentenário da união das cidades de Buda, Peste e Óbuda, ocasião que também motivou a estréia da *Suíte de Danças*, de Béla Bartók. Precisamente este último compôs, em 1930, uma das mais importantes peças corais do século XX de conteúdo ideológico explícito: a *Cantata Profana*.

As esperanças revolucionárias próprias do nosso tempo deram lugar a uma ampla produção de obras de desigual qualidade. Uma das mais puras neste sentido foi escrita antes de se ter institucionalizado o chamado realismo socialista: referimo-nos à cantata que o tcheco Erwin Schulhoff compôs, sem chegar a concluí-la, a partir de textos de Marx e Engels, e que tem o significativo título de *Manifesto Comunista*. A obra é típica dos anos 30, quando muitos julgavam iminente o fim da sociedade burguesa e a instalação inevitável da sociedade igualitária e fraterna. Em virtude do interna-

Marx and Engels Museum, Moscovo/A. P. Novosti

Col. Robert Walker/Arquivo Salvat

As experiências com a voz humana, sua integração na obra musical como um elemento cuja introdução é já não inevitável, mas imprescindível, nas criações de alguns compositores contemporâneos, fizeram dela um elemento sonoro cujos maravilhosos matizes justificam a obra do americano George Crumb, ou o Hino às Lésbicas, *do espanhol González Acilu. Em cima:* A Voz do Mal, *de George de Feure (1869-1928).*

mento do autor num campo de concentração e da sua morte no mesmo, a autêntica versão da obra só pôde ser conhecida nos anos 70. A imposição do realismo socialista a que antes fizemos referência representou, na música, uma parada de todo o tipo de novidades e audácias. Um autor como o soviético Dmitri Chostakovitch viu-se obrigado, não obstante suas convicções socialistas, a retificar sua atitude e a formular a famosa autocrítica. Decorrido um certo tempo, e encontrando-se em relativo equilíbrio as suas relações com a ditadura, pôde compor, no campo vocal, obras de enorme envergadura humanística e crítica, como as Sinfonias n.° 3 e n.° 14, e esse magnífico testamento que é a *Suíte,* op. 145 (1974), com textos de Michelangelo Buonarroti, na qual Chostakovitch lançou um último olhar a temas como a vida, a morte, o amor e a amizade.

O elemento humanista sobressai nas obras vocais do inglês Michael Tippett, tanto na precoce e tradicional *A Child of Our Time* como na já avançada, difícil e profunda *Visão de Santo Agostinho.* Está também decisivamente presente na grande obra do americano Roger Sessions, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* (1970), baseada em textos de Walt Whitman sobre o assassínio de Lincoln; na terceira parte da trilogia sobre o amor humano e divino de Olivier Messiaen (1908), os *Cinq Rechants* (1949); nesse canto à humanidade que é a *Oração Universal* (1968), do polonês Andrzej Panufnik, e em *A Peste* («The plague», 1964), do espanhol exilado Robert Gerhard, obra em que, partindo de um resumo do romance de Albert Camus, o autor propôs uma espécie de oratório onde a voz do declamador se integra no discurso musical de coros e orquestra, criando uma proposta sonora de grande originalidade e força expressiva.

Uma coda provisória

As conseqüências de obras como as aqui referidas foram decisivas para a atividade musical mais recente. Só o tempo depurará a ampla herança que a vanguarda posterior à Segunda Guerra Mundial gerou. Registre-se, por agora, que a voz humana é já um instrumento que não pode ser ignorado e é quase ilimitado no espírito das obras do nosso tempo, com esse tom de câmara que se pode detectar em quase todas elas.

As conseqüências vão desde a integração do elemento teatral na música, própria da obra do argentino Mauricio Kagel, até à generalização do gesto em peças como a *Cantata pour elle,* do jugoslavo Ivo Malec, ou o *Hino às Lésbicas,* para voz só, do espanhol Agustín González Acilu. Este último autor é um bom exemplo de elaboração de um discurso musical cada vez mais radical, pela fusão de elementos lingüísticos (é um estudioso desta disciplina na sua aplicação à música) e vocais, com obras como *Arrano Beltza* («A Águia Negra», 1975). A partir de um poema sarcástico e um pouco lamuriento de José Antonio Artze, em basco, esta obra vai mais além da queixa panfletária, para conseguir uma originalíssima proposta em que um coro, que se divide ou se funde, elabora uma poderosa mensagem musical baseada nas características da língua basca e onde a sonoridade só leva em conta a emissão vocal humana (não cantada ou com apenas sugestões de canto) e a dimensão simbólica dos fonemas. Um autor como o norte-americano George Crumb, cuja obra mostra uma significativa preferência pelo campo vocal, criou um mundo sonoro próprio, cheio de sugestivo mistério, apenas com a utilização intimista da voz e escassos instrumentos. Musicou poemas de Federico García Lorca nas suas quatro séries de *Madrigales* (1956-1961), em *Night of the Four Moons* (1969) e *Ancient Voices of Children* (1970), e experimentou abordar o som de animais — típico de certos autores contemporâneos — em *Voice of the Wheal* (*Vox Balaenae,* 1971).

O caráter ocasional de que se revestem as incursões dos autores contemporâneos pelo terreno da ópera tem levado a encarar parte da sua obra vocal como abordagem deste meio ou como fórmula paralela ao mesmo. É, talvez, o caso do prolífico Hans Werner Henze, com obras como *Cimarrón,* a meio caminho entre a cantata e a ópera. Henze é um discutido autor, cujo peculiar e desigual caminho dentro da vanguarda deu lugar a uma ampla obra vocal de uma certa qualidade dramática e diminuto sentido da pesquisa sonora. Como autores cuja obra vocal está freqüentemente voltada para a ópera podemos apontar: Bernd Alois Zimmermann, autor da ópera *Soldaten* (1965), Friedrich Cerha, em cujo catálogo sobressai *Ball* (1981), e Aribert Reimann, autor de múltiplos *lieder* renovadores do gênero e de composições vocais de excepcional riqueza. □

Capítulo 19

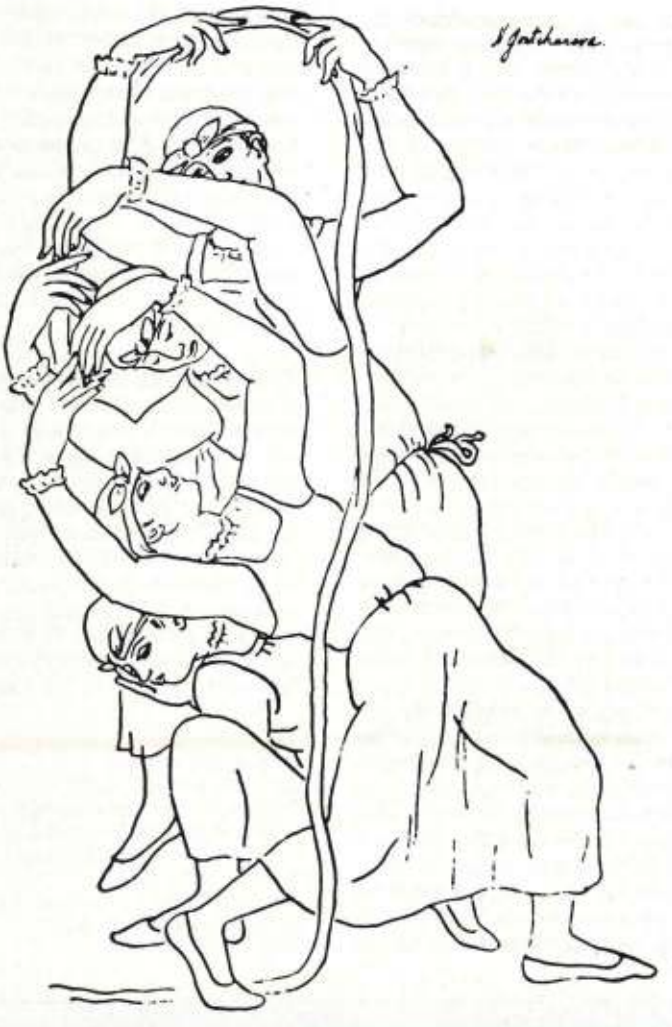
Alguns exemplos

«As Bodas», de Stravinsky

O bailado *As Bodas* («Les Noces») ocupa um lugar especial na obra de Stravinsky. Pela sua temática, aproxima-se de *O Rito da Primavera* (o ritual da renovação da vida), mas distingue-se deste essencialmente nos aspectos formais. *As Bodas* é a última obra do chamado período russo de Stravinsky, mas quando a concluiu definitivamente (1923) encontrava-se já mergulhado na fascinante aventura que se reportava ao passado para empreender uma elaboração musical tipicamente contemporânea. Quer dizer, estava em pleno Neoclassicismo. Estas cenas coreográficas — assim foram definidas — foram iniciadas em 1914 e terminadas na sua primeira versão com orquestra em 1917, mas o resultado não conseguiu convencer o autor. Não é possível saber se Stravinsky teve alguma fonte de inspiração para decidir, em 1921, a instrumentação final à base de um coro, quatro pianos e diversos instrumentos de percussão. Mesmo a sua ambigüidade de destino — o teatro dá-lhe uma dimensão dramática se é representada, mas as vozes não se identificam com cada personagem, antes alternam os seus papéis — representa um antecedente das «obras abertas» da vanguarda e sua polivalência dramática anuncia a teatralidade das composições vocais (com instrumentos ou elementos eletrônicos) de Luciano Berio. Naturalmente, nem tudo está já em *As Bodas;* o que acontece é que peças como esta e o *Pierrot,* de Schönberg, permitem um desenvolvimento das idéias que, com o decurso do tempo, cristalizarão na obra inquieta e apaixonante dessa vanguarda pós-bélica, de que alguns elementos passaram de uma «rejeição» de Stravinsky, o «restaurador» (segundo o anátema de Adorno), para um respeito pela obra, afinal de contas típica do século xx, deste grande criador.

Como conclusão, duas perguntas sem resposta: *O Pierrot* e *As Bodas* são duas obras sem qualquer relação aparente, mas, sem a primeira, existiria a segunda? *Le Marteau sans Maître,* de Boulez, foi escrito numa época em que seu autor atacava a estética stravinskiana, mas, sem o antecedente das sugestões tímbricas de *As Bodas,* existiria *Le marteau?*

As Bodas, *o bailado de Igor Stravinsky, é considerado uma obra em que o uso da voz humana implica já um precedente das obras dramáticas de vanguarda. Ao lado: um esboço de Natália Goncharova para esse bailado.*



Edimedia

Duas obras de Boulez

Em *Le Marteau sans Maître,* (1952-1954), o discurso sonoro tem como última referência a voz de contralto. Trata-se, na realidade, de uma composição de câmara que se desenvolve pela lógica do contraste ou da complementaridade dos timbres, em cuja emissão desempenha um papel especial a série, breve e pitoresca, de instrumentos escolhidos: flauta, violão, vibrafone, xilorimba, percussão e violeta. Esta obra, cujo antecedente remoto é o *Pierrot,* ensaia uma das experiências mais caras ao autor, Pierre Boulez: a de unir o significado sonoro dos poemas — neste caso de René Char — a uma sonoridade criada a partir deles.

As conseqüências de *Le marteau* encontram-se em *Pli selon Pli* com um certo grau de

Um poema, na sua transcrição musical, é, segundo Boulez, suscetível de várias leituras a diferentes níveis significativos. Em Le marteau sans maître, *tentou unir os dois significados sonoros de texto e música. Ao lado: uma colagem de Picasso.*

Lauros/Giraudon

radicalismo. A musicalidade do intraduzível discurso poético de Mallarmé, que procura a perfeição formal numa nova sintaxe («*de la musique avant toute chose*», como queria Verlaine) cuja dimensão sonora seja essencial, encontra um contraponto em *Pli*, com uma tentativa semelhante, aparentemente simétrica: a música pretende a tradução, a potenciação tímbrica e auditiva dos contrastes e sugestões da poética de Mallarmé. O resultado é a clareza, a racionalização configurada num microcosmo sonoro de originalidade eqüivalente. As cinco peças de *Pli* são três poemas de Verlaine confiados à voz e instrumentos e mais dois poemas do autor, nos quais a voz surge com caráter excepcional, embora decisivo. Ao fim e ao resto, não utilizara Liszt textos da *Commedia* de Dante para fazer anotações na partitura da *Sinfonia Dante?* O sentido da eqüivalência e sua intenção foram-nos dados pelo próprio Boulez, quando escreveu: «No que se refere à real compreensão do poema na sua transcrição musical, até que ponto é que isto nos prende? Até onde se deve considerar? A minha idéia é que não é necessário restringir-se à compreensão imediata, que é apenas uma das formas (porventura a menos rica?) de transmutação do poema.» O poema conhece-se imediatamente por meio da leitura, isto é, por meio da experiência literária, mas seu discurso vai em busca de outra dimensão e nele uma vezes domina o texto e outras o elemento musical.

Três obras de Stockhausen

Comentamos aqui três obras de Karlheinz Stockhausen que são significativas de um momento da sua carreira e nas quais a voz é um elemento protagonista. *Canto dos Adolescentes,* obra de estúdio eletrônico, combina cantos, sons da voz de um rapaz e ruídos puramente de estúdio. O inteligível só se dá como mais um elemento dentro do contraste e da combinação eletrônica, mediante essas «vagas» típicas deste autor, de Nono e da vanguarda que utiliza a fita magnética e a eletrônica como elementos de composição musical mais para além da tradição instrumental. O público tem à sua volta cinco fontes sonoras (alto-falantes), uma para cada pista, pelo que o espaço aparece pela primeira vez como dimensão musical definida, e cria-se um âmbito sonoro envolvente em que os «choques» de voz e som puro (manipulados eletronicamente) compõem um discurso que, sendo renovador, é continuidade das pesquisas musicais aqui apontadas. Não é fácil isolar esta obra de outras peças eletrônicas do autor, mas a inovação no uso da voz humana dá-lhe uma dimensão para lá desse aspecto sonoro concreto.

A dimensão espacial é também essencial na obra *Carré,* para quatro orquestras e quatro coros, todos de pequena dimensão. Estreou-se em Hamburgo em outubro de 1960, sob a direção de quatro batutas, o próprio Stockhausen, Mauricio Kagel, Andrzej Maskowsky e Michael Gielen (isto é, quatro nomes importantes da composição e da interpretação da música contemporânea), que rodeavam o público.

«Voz e instrumentos fundem-se numa mistura sonora homogênea», escreveu o autor. «O texto, concebido foneticamente, foi composto de acordo com critérios puramente musicais.» Esta obra é também típica da tendência de Stockhausen para escrever obras abertas, ou seja, composições em que não existe um produto final, rígido, terminado, em que há elementos mutáveis ou prescindíveis, onde sempre cabem novos contributos. *Carré* implica uma radicalização sonora em relação ao *Canto dos Adolescentes,* mas suas premissas e o conceito de obra aberta tal como o autor o entende irão ainda mais longe em *Momente.*

Embaixo: Karlheinz Stockhausen (n. 1928), compositor alemão e teórico, pioneiro da música eletrônica e do uso do espaço físico da música, em cujas composições a voz intervém em curiosos efeitos com o som puro,

Luigi Nono (n. 1924), na fotografia embaixo, é um compositor em que a concepção de vanguarda aparece intrinsecamente ligada ao seu empenho social. É considerado em Itália o mais importante compositor do pós-guerra.

Clive Barda

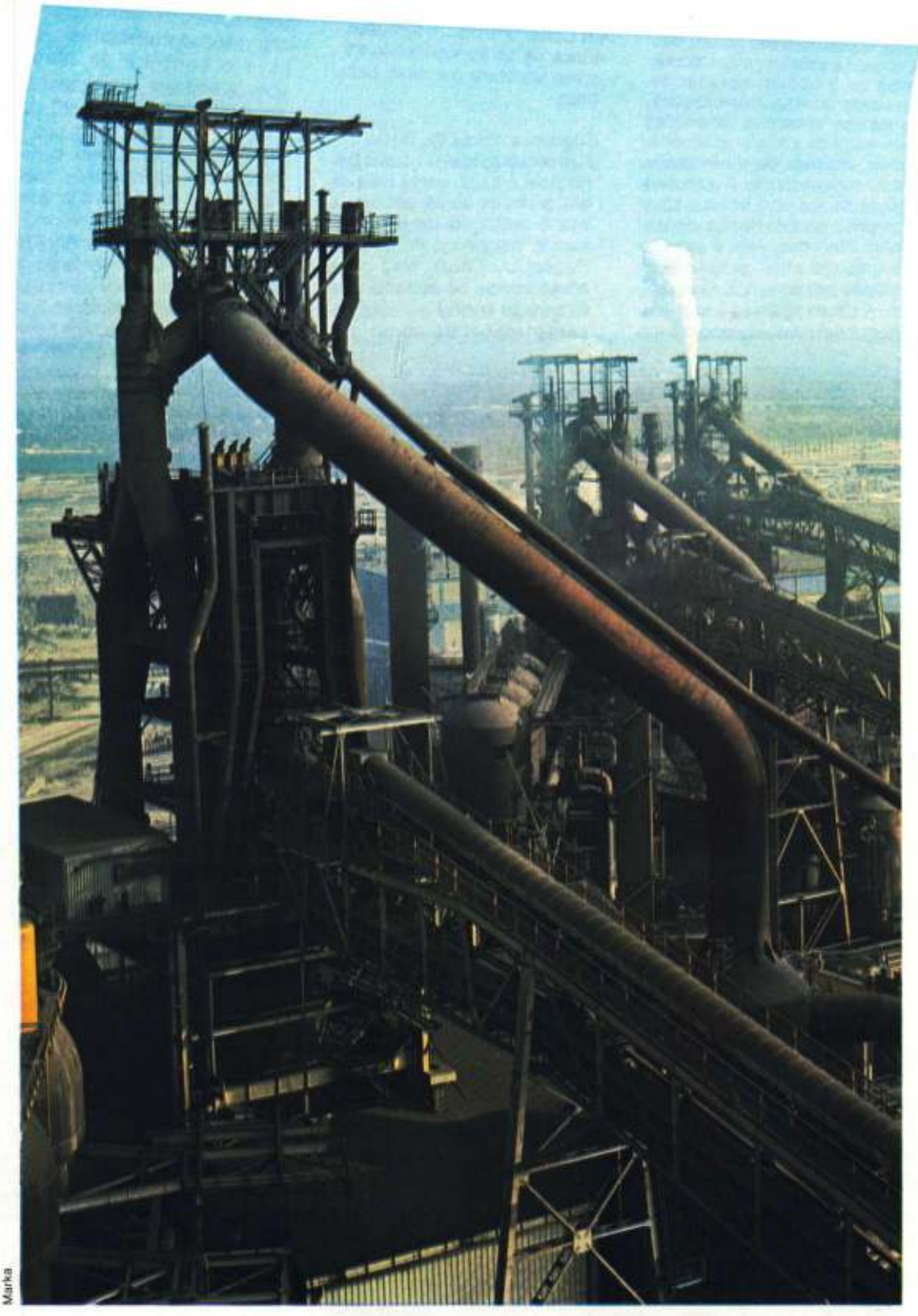
Archiv für Kunst und Geschichte

O conceito de «momento» implica a existência de partes independentes em cada criação, partes prescindíveis ou variáveis. *Momente* começou a ser representada em 1961 e, de acordo com sua lógica de obra aberta, sofre uma série de variações desde então, o que faz que apareça amiúde com uma numeração; assim, a versão de 1965 foi gravada pelo autor como *Momente II*. Foi escrita para soprano, quatro grupos corais e treze instrumentistas, mas os cantores têm uma intervenção que ultrapassa a puramente vocal (como quando, no começo, aplaudem a voz de soprano). As combinações de instrumentos, sons, ruídos, percussão, etc., com vozes solistas e coros são tantas que a concepção do antigo *Pierrot* chega aqui às suas conseqüências mais extremas, numa obra bela e sugestiva que transcende uma herança e aparece como produção típica de vanguarda nas suas qualidades polissêmicas e cambiantes. A obra é dedicada à pintora Mary Bauermester, segunda mulher do autor, de quem se pretende um retrato de «quietude, profundidade e concentração».

«La fabbrica illuminata», de Nono

Luigi Nono foi o primeiro a explorar a tradição serial no âmbito do fonético, o que significa a decomposição do semantema numa nova dimensão sonora e, por conseguinte, a renúncia à compreensão imediata do texto, como em todos os autores da vanguarda pós-bélica. Estas buscas inserem-se na criação de um discurso em que se integram voz (solista e coros), instrumentos e, com freqüência, sons eletrônicos tratados esteticamente. Obras como *Il Canto Sospeso* (1955-1956), *Ha venido: Canciones para Silvia* (sobre poemas de Antonio Machado, 1960), *Canti di vita e d'amore* (1962) e a ópera *Intolleranza* (1960) exploram, com maior ou menor radicalismo, aqueles pressupostos para a voz e a orquestra ou a voz e o conjunto coral.

La fabbrica illuminata (1964) utiliza um arranjo de fita magnética que contém parte de um discurso musical prévio que se inter-relacionará com posteriores elementos ao vivo. O texto (de Cesar Pavese) é decomposto em sílabas e segmentos, que passam de um componente para outro (de solistas para coros, da voz ao vivo para a voz gravada, etc.), e recebe o choque dos sons obtidos eletronicamente. A consecução do clima dramático dá-se aqui nesse choque discursivo de voz de soprano, coros e efeitos de fita, dentro e fora dela, ou seja, gravados ou ao vivo, numa manipulação eletrônica prévia de parte do material sonoro. Experiências semelhantes radicalizam-se noutras obras de Nono, como *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (excerto de *A Indagação*, de Peter Weiss, 1966), *Y entonces comprendió* (poema do cubano Carlos Franqui, 1969-1970) e *Como Una ola de fuerza y luz* (poema do argentino Julio Huasi, 1971-1972). As obras de Nono são uma amostra do compromisso político e humano do autor. Nono é um caso extremo de coerência entre uma ideologia humanista, progressista e revolucionária (é um ativo militante do Partido Comunista Italiano) e a adoção de



Marka

A imagem apresentada em cima pode ilustrar La fabrica illuminata, *em que Luigi Nono alcançou um alto clima dramático graças ao impacto das vozes do soprano solista e do coro com os sons pré-gravados numa fundição de aço e os obtidos eletronicamente.*

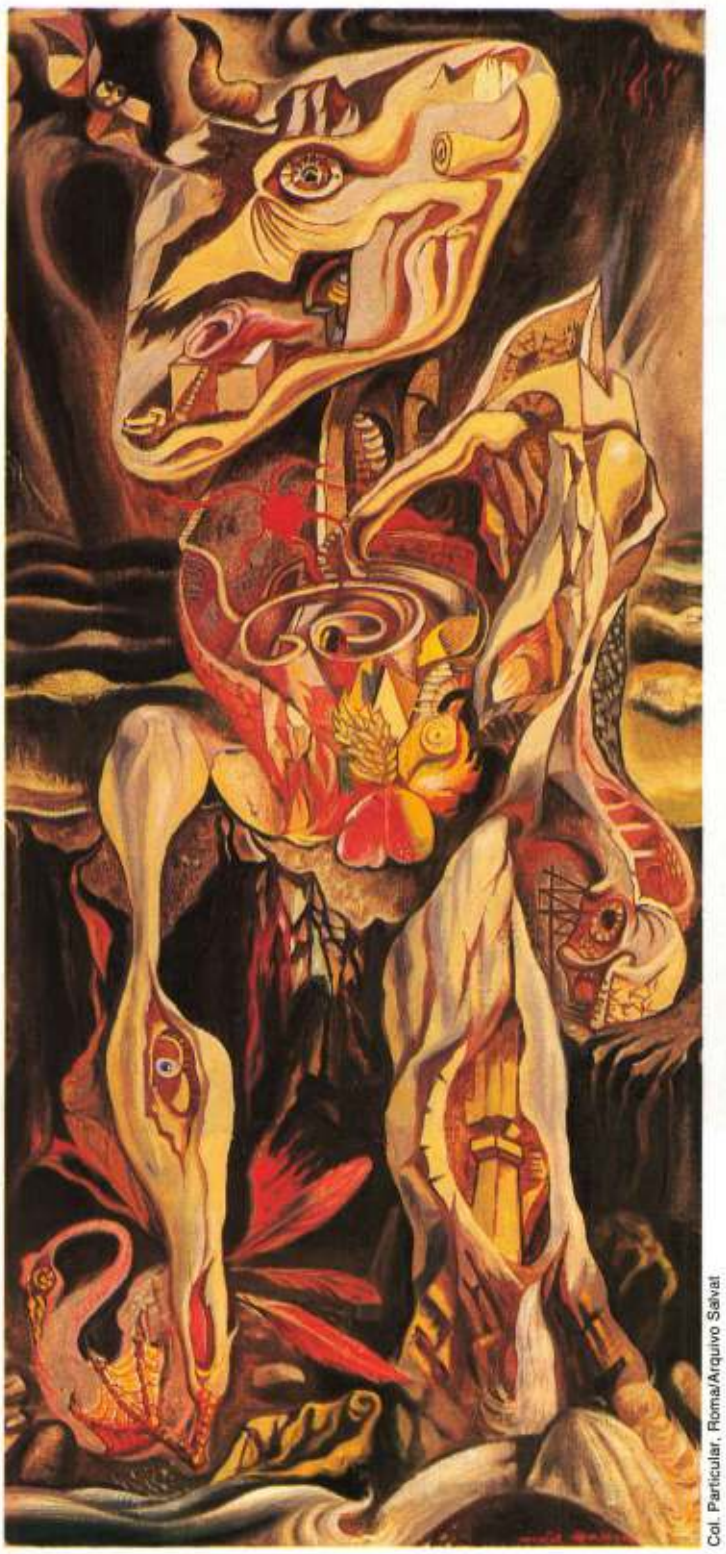
uma atitude estética no seu ofício de compositor, cujas obras não se propõem agradar às massas ou seguir orientações, mas sim encontrar dimensões de estética sonora desconhecida, afastada do conformismo e da complacência. A complexidade da sua obra transcende e amplia o sentido da sua mensagem filosófica, que é sempre explicitamente empenhada (desde as cartas dos *partigiani*, de *Il Canto Sospeso* à homenagem a um revolucionário chileno em *Como una ola...*), mas que nunca se sente legitimado só como literatura ou como panfleto.

Algumas obras de Berio

A preocupação de Luciano Berio pela música vocal nota-se em diversas obras em que a voz é protagonista (as *Folksongs, Sequenza III, Circles, Passagio, Coro*). Nas suas obras vocais há sempre uma dimensão teatral ou dramatizante assumida como elemento que faz de cada criação uma realidade cambiante (de novo o conceito de obra aberta), efêmera, que cada vez será diferente. *Laborintus II* (1963-1965), com um poema de Eduardo Sanguineti, combina a voz, plenamente inteligível, do declamador dos versos com a relação voz-instrumentos, em que tem incidido a vanguarda. Como em Nono, a preocupação social de Berio traz um elemento ideológico adicional que dá à obra uma nova cristalização formal, um sentido dramático explícito, como em *Recital para Cathy* (Cathy Berberian). Em *Laborintus II*, o som é resumo da história, continuação de vozes, sublinhado do poema ou da ação teatral. A proposta não é tão radicalmente progressista em termos musicais como em Nono ou Stockhausen e até noutras obras do próprio Berio; mas voz, instrumentos e efeitos eletrônicos têm um papel semelhante ao das obras daqueles. A importância radica aqui no clima criado por elementos umas vezes tradicionais e outras vanguardistas, num crescendo paulatino que dá à obra uma tremenda unidade e tensão dramática. *Laborintus II* admite explicitamente sua representação teatral e até televisiva, com o que o elemento sonoro passaria a ser mais uma parte de uma nova obra aberta a que atores, dançarinos, técnicos e realizadores dariam uma nova dimensão.

A colaboração artística entre Cathy Berberian e Luciano Berio foi inestimável na consecução de uma série de obras vocais em que o gestual vai adquirindo uma dimensão cada vez maior e reclama amiúde o palco como suporte. *Circles* é uma obra em que a voz — Berio pensava no amplo registro e nas sutis capacidades interpretativas de Cathy Berberian — tem como contraponto uma harpa e diversos instrumentos de percussão. Como em *Le Marteau sans Maître*, de Boulez, o texto poético, neste caso do norte-americano E. E. Cummings, necessita de uma dimensão semântica inteligível quanto à compreensão da sua mensagem. Contudo, seu código não estabelece aquelas associações inabituais, aqueles contrastes sugestivos, baseando-se antes na manipulação da sonoridade da palavra e da sílaba, no seu poder gráfico. *Circles*, como algumas obras de Boulez, propõe uma tradução sonora que potencie esse elemento gráfico, num discurso em que instrumentos e voz façam parte de um contínuo fluido e inesgotável, onde canto, recitação, cadência, *glissandi* e restantes efeitos vocais dêem vida a um texto inteligível nas suas palavras (na medida em que o são no poema, claro); inteligibilidade enganosa, porque a verdadeira compreensão se verifica no choque de canto, harpa e sons percutivos em busca de um significado sonoro para lá das palavras isoladas e das sílabas dos três poemas originais. Assim, por exemplo, percussão afinada e canto contrapõem-se à percussão não afinada e a emissões consonantes da voz, numa obra que oferece novas perspectivas à musicalidade própria da fala e outros sons humanos, ao evidenciar insuspeitadas relações íntimas entre as possibilidades da voz e o som de instrumentos comuns, utilizados aqui de maneira inaudita nesse parentesco agora descoberto.

Outra obra de Berio, *Sequenza III*, para voz só, é uma pesquisa radical, sem concessões, das possibilidades desse instrumento (a voz feminina), do mesmo modo que outras *Sequenze* do autor são-no de outros. Assim, o canto à boca fechada, o canto tradicional, a balbuciação, o grito, a tosse, o ofegar, o estalido da língua, o soluço, o riso, o palrar, etc., compõem um discurso de difícil interpretação para a cantora, em que complicadas técnicas de respiração e de emissão vocal se contrapõem às exigências tradicionais de amplitude de tessitura, *filato, glissandi* ou capacidade de matização dinâmica (do *pianissimo* ao extremo *forte*). A fadiga (por exemplo, na respiração) condiciona a emissão da voz e sua configuração e qualidade: o elemento gestual adquire assim carta de alforria em uma composição vocal e abrem-se, neste sentido, possibilidades insuspeitadas que, ainda hoje, não foram inteiramente exploradas. ■

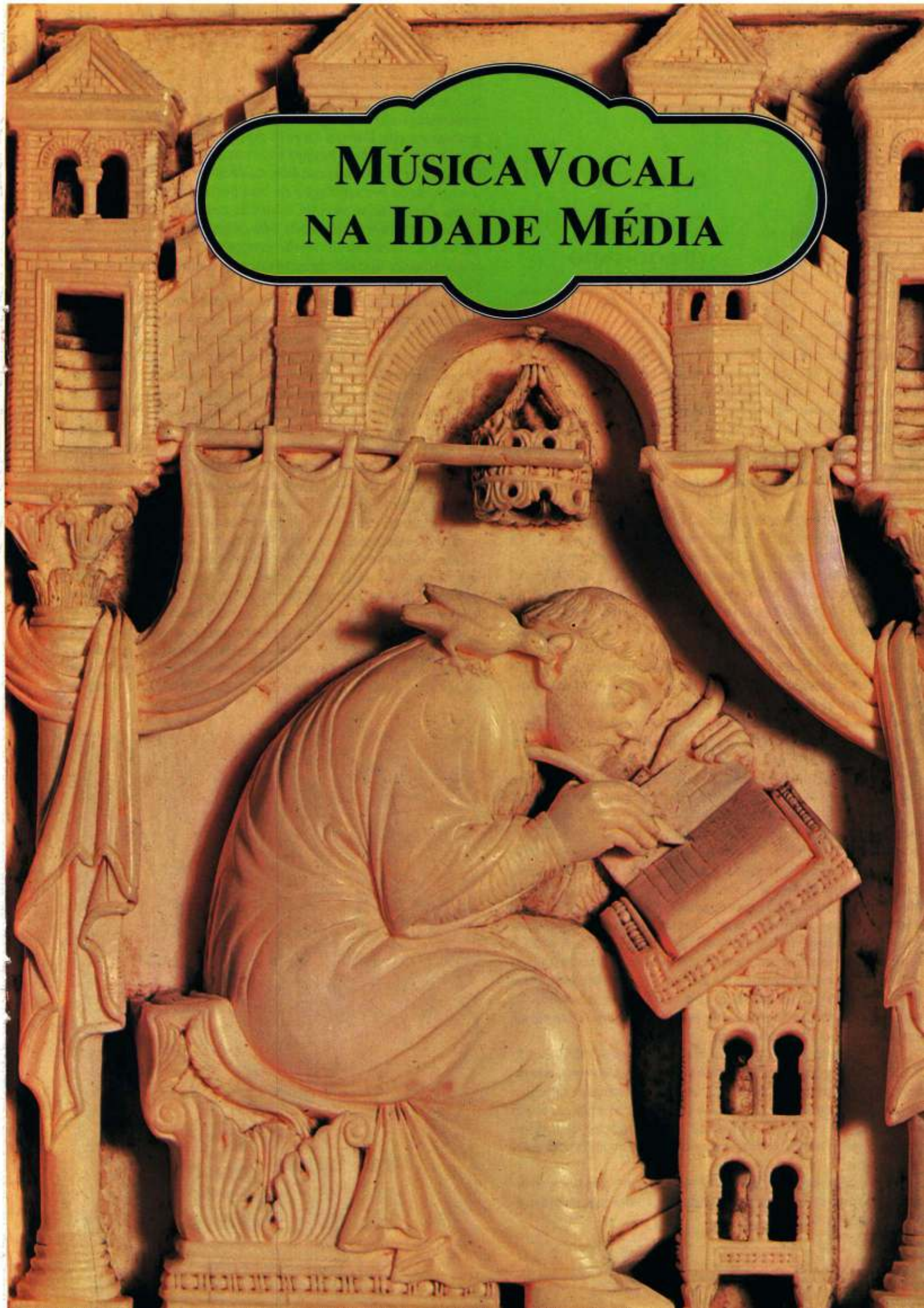


Col. Particular, Roma/Arquivo Salvat

Laborintus II, *segundo Berio «um discurso teatral acerca de Dante», sobre uma colagem de textos de Dante, Pound, Eliot e Sanguineti, propõe o* Inferno *do poeta italiano como espelho da sociedade capitalista.* O Labirinto *de André Masson (à esquerda) assume o clima de agressividade e horror da obra de Berio.*

Kunsthistorisches Museum, Viena/Arquivo Salvat

MÚSICA VOCAL NA IDADE MÉDIA



Capítulo 20

O canto gregoriano

A Igreja, pelo menos oficialmente, continua considerando (mesmo depois da renovação litúrgica promovida pelo Concílio Vaticano II) o canto gregoriano como «o próprio da liturgia romana; em igualdade de circunstâncias, portanto, há que dar-lhe o primeiro lugar nas ações litúrgicas».

Mas a realidade é bem diferente, já que, por uma série de fatores que levaria muito tempo a analisar, o canto gregoriano deixou de ter este lugar privilegiado nas cerimônias litúrgicas, e em muitas, muitíssimas delas, brilha pela ausência.

Paulo VI tentou justificar esta circunstância quando, a 26 de novembro de 1969, explicava aos fiéis o novo rito da missa. Num momento da sua catequese formulava a pergunta: «Latim ou língua vulgar na liturgia?», a que ele próprio respondeu: «O latim não será já a língua principal da Igreja [...], a substituição do mesmo pela língua vernácula representará certamente um sacrifício grande. Perdemos, deste modo, a linguagem dos séculos cristãos [...], *perderemos, inclusive, grande parte do estupendo e incomparável tesouro artístico espiritual que é o canto gregoriano.*» A adoção destas medidas só pode ser admitida por razões eminentemente pastorais: «Vale muito mais entender o conteúdo da prece do que conservar as velhas e régias roupagens com as quais se havia revestido; vale muito mais a participação do povo, deste povo moderno e ávido da palavra clara, inteligível, traduzível para a conversa profana.» As conseqüências musicais das palavras pontifícias foram intuídas por Higini Anglès, ao afirmar: «Hoje, o Papa acaba de escrever o epitáfio do gregoriano e da polifonia.» A coisa é clara: se se privar esta música do seu suporte principal, como vai subsistir? Não esqueçamos, como diz Ismael Fernández de la Cuesta, que «a afinidade e casamento do gregoriano com a liturgia se deve à identificação da música com o texto. O gregoriano nasceu e desenvolveu-se com e para o latim eclesiástico. A mútua relação e dependência do acento prosódico e do acento melódico, *anima vocis,* enfiado sutilmente num ritmo musical livre, além de dar ao canto uma grande altura e qualidade, nem sempre fáceis de assumir e executar, fazem deste canto um verdadeiro rito melódico».

A nova mentalidade pastoral da Igreja depois do Concílio Vaticano II comporta uma revisão de valores em que o conceito e o fenômeno da participação dos fiéis adquire uma importância capital, pese embora o desaparecimento do latim na liturgia ter como conseqüência a postergação de grande parte do gregoriano, da polifonia e de tanta música sacra com texto latino.

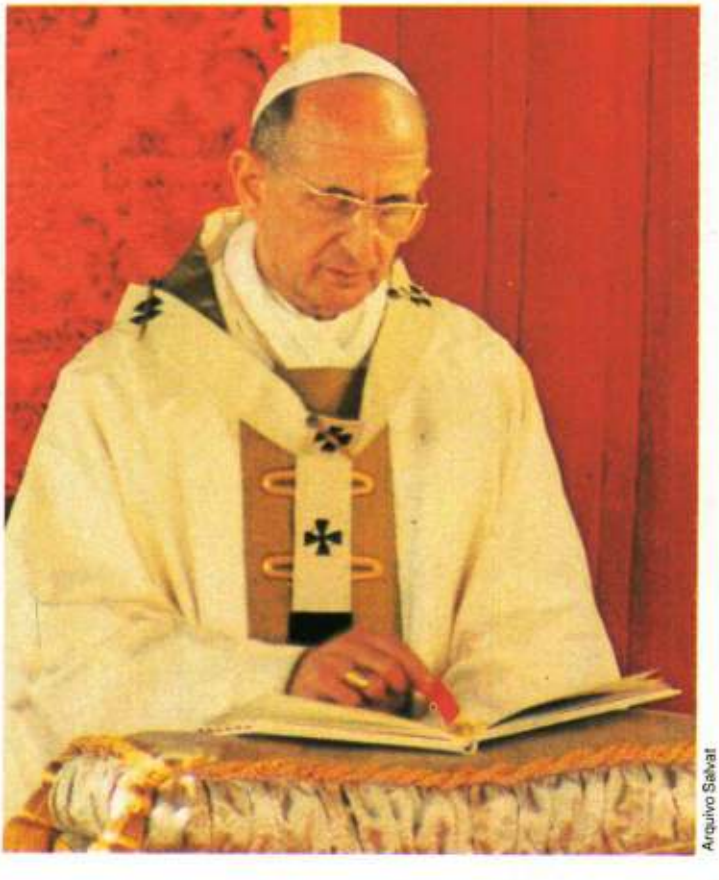
Em contrapartida, da parte dos estudiosos e dos bons apreciadores nota-se um interesse cada vez maior por essas manifestações musicais.

Origens

Sob a denominação de «canto gregoriano» agrupam-se as melodias diatônicas e de ritmo livre que a Igreja foi integrando na sua liturgia através dos séculos e que encontraram em S. Gregório Magno seu máximo organizador. Uma tradição atribui a este pontífice, que reinou do ano 590 a 604, a elaboração e codificação de boa parte das melodias litúrgicas. Semelhante versão, admitida sem uma confirmação histórica clara e perpetuada pela literatura e a iconografia, explica a utilização do termo *gregoriano* para designar um determinado tipo de composições que integram o repertório litúrgico-musical da Igreja.

Independentemente das dificuldades anunciadas, pode reter-se como histórico que, «durante o pontificado de S. Gregório I, por decisão do mesmo e sob sua direção, músicos tecnicamente capazes reorganizaram o canto coral de Roma» (Paolo Ferretti). Este trabalho consistiu, sobretudo, em codificar e compilar as melodias existentes e até em modificá-las, dando-lhes uma forma mais sóbria e um estilo mais lógico. Embora não seja possível documentar que S. Gregório tivesse escrito novas melodias, existem motivos válidos para afirmar que as já existentes foram reunidas e selecionadas naquele período. «Às melodias genuinamente romanas», escreveu Higini Anglès, «juntaram-se outras de diversas procedências, compuseram-se algumas novas e adaptaram-se e sistematizaram-se as mais válidas das antigas: e, embora conservando entre nota e nota suas características peculiares, todas elas adquiriram a marca da unidade e da universalidade, graças ao equilíbrio de que a igreja de Roma fez gala na tarefa de fundir os elementos mais heterogêneos.»

Os materiais submetidos à elaboração e ao estudo dos técnicos «gregorianos» tinham procedências muito diversas. Os musicólogos que estudaram a origem do canto gregoriano dão como certa a influência do canto hebraico no canto li-



Arquivo Salvat

À direita: iluminura com a imagem do rei David tocando harpa e rodeado de músicos, num livro de salmos escrito e iluminado cerca de 1172, num mosteiro do Norte de Inglaterra. A imagem do rei David foi muito frequente nos saltérios medievais, que recolheram a tradição de que fora ele a iniciar o canto litúrgico tal como se integraria depois na Igreja Católica.

Hunterian Librarian, University of Glasgow/Arquivo Salvat

O Concílio Vaticano II, iniciado em 1962 durante o pontificado de João XXIII e continuado, por morte deste, pelo seu sucessor, Paulo VI, iniciou um processo de modernização da Igreja, ajustando alguns aspectos da sua vida diária às exigências de um mundo em mudança. Se bem que este concílio tivesse mantido uma linha conservadora nos aspectos do dogma, realizou renovações importantes, como a revitalização da liturgia com a adopção da língua vulgar. Esta circunstância determinou, porém, que o canto gregoriano perdesse sua posição preponderante na liturgia. À esquerda: Paulo VI em 1968.

úrgico cristão. É evidente que algumas destas melodias foam empregadas pelos primeiros cristãos da Palestina e transmitidas à posteridade. O difícil é precisar, no atual repertório, uais são esses cantos. Não esqueçamos que tanto os apóstolos como seus discípulos provinham da Sinagoga e era natural que utilizassem, nas suas celebrações, as melodias que nes eram familiares, sobretudo algumas formas antiqüíssimas do canto salmódico e em especial da forma responsorial. O *Saltério* era o livro de preces da Igreja, ao mesmo empo que o era do Templo e da Sinagoga. Ademais, a conervação no canto da Igreja de palavras hebréias (Amém, Aleuia, Hossana, Aleph, Beth, etc.) testemunha a dependência riginal da liturgia cristã em relação à hebraica.

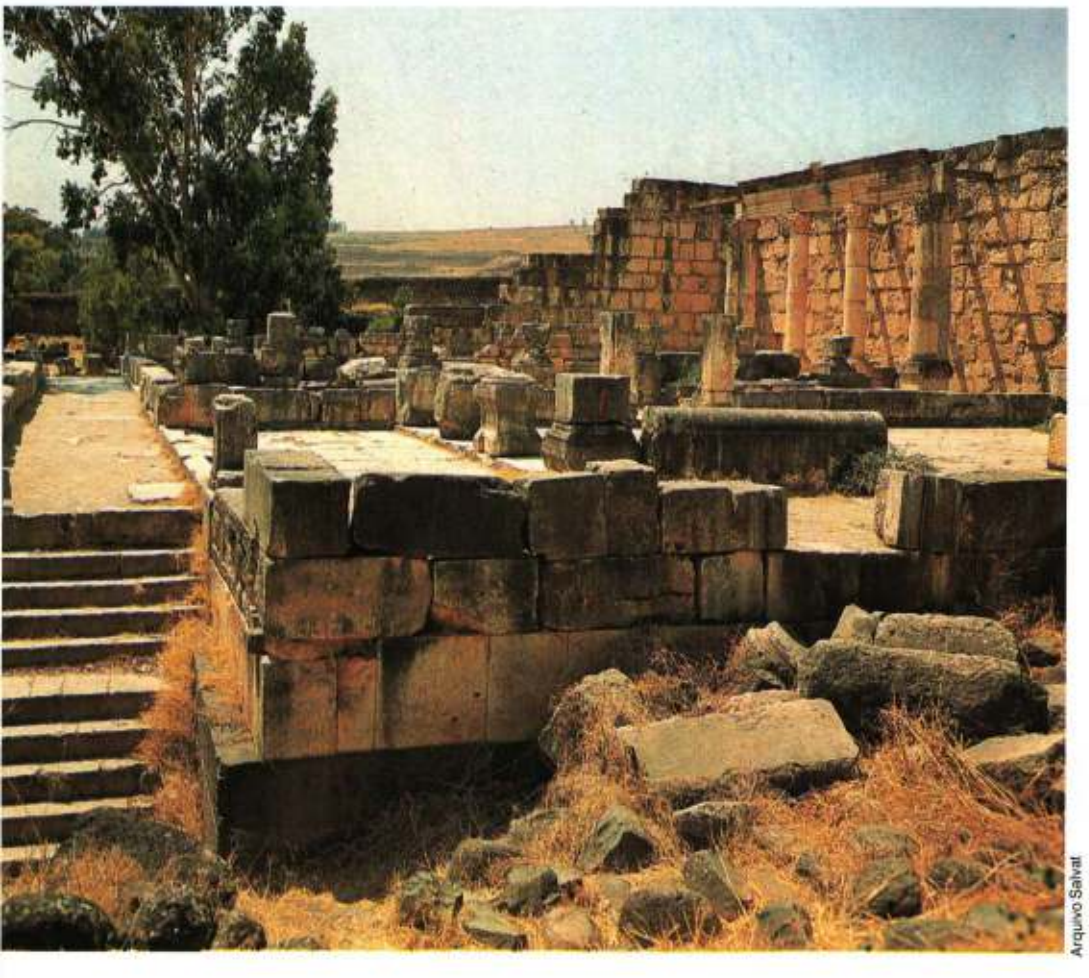
Mas a Igreja iniciou seu período de expansão para além as fronteiras da Palestina e começou a mergulhar suas raíes no mundo grego. Isto comportou, naturalmente, o desenolvimento de formas de expressão musical em harmonia om outras tradições. O que não se pode precisar é uma data xata para o início deste processo. Segundo defendem C. H. Traeling e L. Mowry, o primeiro exemplo de hino cristão em ue se utilizou a forma métrica quantitativa dos gregos é o ino a Cristo que figura no apêndice de *Paedogogos,* de Clenente de Alexandria; e o primeiro que se cantou segundo sistema modal foi o hino de *Oxyrhynchus,* conservado num scrito do século III.

Os contatos com as comunidades ou nacionalidades mais iversas foram impulsionando o aparecimento de formas nistas a partir da fusão de elementos orientais e helênicos om os judaicos. Assim, por exemplo, a música bizantina xerceu uma clara influência sobre a liturgia e o canto cristãos. O próprio S. Gregório fora legado pontifício em Constantinopla, onde conheceu o esplendor das cerimônias orientais. Ainda permanecem nos livros romanos o *Kirie* de Bizâncio e o triságio *Hágio ho Theós,* entre outros. Algumas peças do domingo de Ramos e da sexta-feira santa, assim como as antífonas de vésperas da circuncisão do Senhor e da Natividade da Virgem, concebidas em estilo bizantino, continuam evocando a cálida vibração do Extremo Oriente. Outro centro de excepcional irradiação foi Antioquia, metrópole da Igreja síria. Dali, os monges levaram às outras igrejas a *salmodia antifonal,* empregada já nas sinagogas, com a intercalação contínua ou periódica de um estribilho popular. E foi esta antífona ou estribilho oriental que tão profunda, pura e gratamente impressionou Santo Agostinho, que a ouviu, fascinado, em Milão. Ali a introduzira pouco tempo antes Santo Ambrósio, tal como S. Dâmaso o fizera em Roma.

O canto na Igreja: uma expressão de satisfação

E assim poderíamos ir enumerando diversas influências que foram dando forma às melodias litúrgicas cristãs que, depois, passariam pela peneira do grupo de colaboradores técnicos de S. Gregório.

Não devemos perder de vista que o canto nasceu na Igreja como uma exigência da celebração litúrgica e que a própria Igreja manteve, desde sua origem, um clima de lirismo cristão, musical e litúrgico que encontrou sua verdadeira e inesgotável fonte de inspiração na contemplação do mistério da Redenção. Lirismo que se caracteriza por sentimentos de satisfação: «Eles regressaram a Jerusalém, cheios de alegria: Estavam sempre no Templo, louvando e bendizendo a Deus.» Estas palavras de S. Lucas foram ampliadas por S. Paulo na sua Epístola aos Efésios: «Expressai-vos entre vós com sal-



Arquivo Salvat

Não parece discutível o papel que as melodias litúrgicas orientais tiveram na elaboração do material cultural da igreja de Roma no decurso dos séculos. Por outro lado, a presença de termos hebraicos e helênicos no canto da igreja assim o testemunha. À esquerda: ruínas de uma sinagoga em Cafarnaum, na região da Galiléia, palco de parte da vida pública de Jesus.

O canto foi, desde o início, uma parte essencial da liturgia da igreja cristã, intrínseco à própria expressão da fé, tal como é reconhecido em comentários e louvores de muitos dos doutores da Igreja, bem como na abundante iconografia. À direita: uma iluminura de Magius, em que os profetas cantam, acompanhados por músicos que rodeiam o Cordeiro de Deus.

mos, hinos e cânticos inpirados, cantando e tocando com toda a alma para o Senhor» (Ef. 18,20); e na Epístola aos Colossenses insiste neste pensamento: «Com gratidão, cantai do coração a Deus salmos, hinos e cânticos inspirados» (Col. 3,3.16). Também na Epístola de Sant'lago podemos ler: «Está algum de vós aflito? Que ore. Está alegre? Que entoe um canto.» Os papas, tal como outros autores cristãos, deixaram eloqüentes testemunhos sobre a função da música no culto. Não é possível resumir aqui uma temática a que estudiosos eminentes dedicaram a máxima atenção; contudo, apresentaremos alguns exemplos. S. Basílio (329-379) descreveu assim o canto na celebração: «Então os fiéis, divididos em grupos, cantam, respondendo alternadamente ao salmo. Depois muda-se. Confia-se a um solista o encargo de dirigir o canto e os outros respondem. Assim, depois de terem passado a noite na variedade de uma salmodia entrecortada de orações, quando o dia começa já a nascer, todos juntos, como uma só voz e um só coração, elevam ao Senhor o salmo da confissão.» Por essa mesma altura, S. João Crisóstomo escreveu um testemunho valioso: «Desde que cai no meio de nós o salmo, reúne as diversas vozes e forma de todas elas um canto harmonioso: jovens, ricos e pobres, mulheres e homens, escravos e livres, fomos arrastados numa mesma melodia [...], aqui não há escravo nem livre, nem rico nem pobre, nem príncipe nem súdito; longe de nós estas desigualdades sociais, formamos todos um só coro, todos tomamos parte igualmente nos santos cânticos, e a terra imita o céu [...]. Uma só voz se eleva dentre diferentes línguas em honra do Criador do Universo.» Em outro lugar escreveu: «O espírito dirige todas as vozes e reúne-as numa admirável sinfonia.» Não poderia faltar também uma referência a Santo Agostinho, um apaixonado do canto litúrgico, cuja audiçã foi preparando o seu espírito para a conversão. Para ele, «can tar é próprio dos que amam» e também: «O canto é uma ma nifestação do coração, que está como que a ferver de amo a expansão (e expressão) natural de toda a intimidade do se ser.» Nas suas famosas *Confissões* abriu o seu espírito par dizer: «Quanto chorei com os teus hinos e os teus cânticos fortemente comovido com as vozes da tua igreja que doce mente cantava. Penetravam aquelas vozes nos meus ouvido e a tua verdade derretia o meu coração, acendendo o afet da minha piedade; as lágrimas corriam-me e sentia-me feli com elas.»

Outras liturgias

O que sucedeu nas igrejas orientais e na igreja romana tev exata correspondência nas outras liturgias européias, com a ambrosiana, a moçárabe e a galicana. Todas tinham se próprio e característico repertório, que, tal como o grego riano, se foi formando com as produções próprias e com assimilação de cantos provenientes de outras liturgias.

O *ambrosiano* era o canto da igreja de Milão e seu nom deriva do de Santo Ambrósio (340-397). Embora tanto est canto como a liturgia correspondente se tenham consolidad em épocas posteriores à deste grande bispo, o ponto de pa tida encontramo-lo no núcleo primitivo das suas compos ções, em especial nos hinos e cantos antifônicos, que se ca racterizam pela variedade e a riqueza do aspecto melódico muito afastado dos modelos orientais, e que constituem ur primeiro antecedente da musicalidade ocidental. As melo dias atribuídas a Santo Ambrósio correspondem aos texto sobretudo hínicos, cuja paternidade a crítica literária rec

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Santo Ambrósio (c. 340-397), bispo de Milão, autor e compilador de escritos contra os arianos. Teve grande influência sobre a filosofia das relações entre a Igreja e o Estado e distinguiu-se também como autor de hinos litúrgicos contra o arianismo. Em cima: sua imagem talhada por Luca della Robbia, em Florença.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

À direita: Santo Isidoro de Sevilha, tal como aparece num manuscrito do século IX. Bispo de Sevilha desde 601, foi autor de uma extensa obra literária e teológica e interveio no processo pelo qual se unificou o canto litúrgico da Espanha visigótica, a partir, como em outros casos, de múltiplas influências.

nhece. É mais difícil identificar a autoria das antífonas. A produção mais característica do canto ambrosiano enquadra-se entre os séculos VII e IX.

A igreja visigótica sofreu todo o tipo de influências orientais, tanto no canto como na liturgia. Foi também afetada pelos repertórios ambrosiano e galicano e, inclusive — apesar das diferenças —, pelo canto romano. Os bispos Leandro, Isidoro, Ildefonso, Eugénio, Julião, João e Bráulio, todos eles músicos e liturgistas, foram os protagonistas do processo de elaboração e consolidação do canto litúrgico hispânico e as dioceses de Sevilha, Toledo e Saragoça foram os centros vitais deste florescimento. Quando a Península Ibérica foi dominada pelos Árabes, nos princípios do século VIII, tanto o canto como a liturgia se denominaram *moçárabes;* no século XI impôs-se o rito romano *(lex romana),* durante os pontificados de Alexandre II e Gregório VII, adotando-se o canto gregoriano.

Por último, umas breves palavras sobre o canto *galicano,* outro dos quatro dialetos da música litúrgica do Ocidente. Este canto, próprio da igreja gaulesa, tem suas raízes na música hebraica, em particular na salmodia, se bem que tenha sido muito influenciado pelo canto ambrosiano, já que a igreja de Milão era a verdadeira metrópole do Ocidente nos finais do século IV e princípios do V. Também encontramos aqui elementos da música moçárabe. S. Cesário de Arles (470-542) foi a figura central da liturgia galicana. Em meados do século VIII, iniciou-se o movimento de reunificação, sobretudo com a visita a França do papa Estêvão II, no ano 754. Essa tendência consolidou-se definitivamente no século IX.

Esplendor e decadência

Assim, cerca do século IX, o canto gregoriano, se excetuarmos a igreja de Milão, tinha-se imposto praticamente como linguagem musical da Igreja. Atravessando a Gália e a Germânia, chegara a Inglaterra com os beneditinos enviados pelo próprio S. Gregório. Foi esta a época de esplendor do canto gregoriano, que dominou em absoluto até fins do século XI, quando começaram a aparecer os primeiros sintomas de uma decadência que se prolongou até metade do século XIX. Tradicionalmente, havia-se estabelecido como época áurea do gregoriano a compreendida entre o século IX e o XIII; mas, como afirma D. Eugène Cardine, «para entrar na decadência, o canto gregoriano não teve de esperar pelo século XIII, como geralmente se diz».

As causas desta decadência são apontadas pelo beneditino P.e Thomas, ao observar que «a introdução das linhas aretinas, que facilitaram o estudo do canto, não impediu a ruína da melodia que deveria ter protegido». Eis em breves traços os motivos desta decadência:

1) As teorias apriorísticas dos corretores dos códices, bem como o espírito pouco científico das novas edições. Um caso típico desta falta de rigor encontramo-lo em S. Bernardo, que, se, por um lado, se apercebeu da imperfeição dos livros

Museu Condé, Chantilly/Arquivo Salvat

Em cima: S. Bernardo pregando a uns monges, iluminura de Fouquet no Livro de Horas *de Étienne Chevalier (século XV). S. Bernardo (1090-1153) foi fundador do Mosteiro de Claraval e acumulou um grande poder que, cerca de 1128, lhe concedia a posição de árbitro nos assuntos em que a Igreja devia intervir. Seu trabalho apostólico inscreve-se no longo período de decadência que o canto gregoriano viveu.*

que se usavam nos seus mosteiros e tentou corrigi-los, por outro, nas novas edições, truncou as melodias que excediam o âmbito de dez notas, sob pretexto de cantar com o «saltério decacorde».

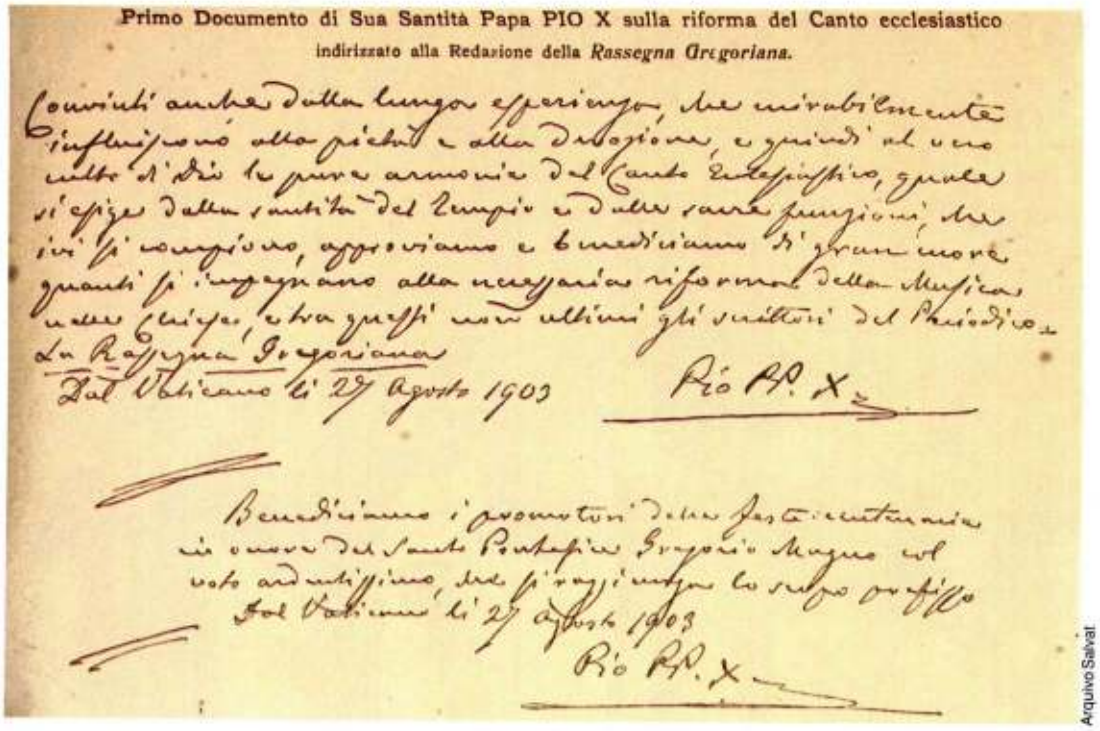
2) A ignorância da estética tradicional produziu uma certa anarquia na adaptação dos novos textos a melodias antigas e na composição de peças novas que, sem necessitarem de inspiração, não possuíam a frescura e a simples naturalidade das composições primitivas.

3) À medida que a polifonia se foi aperfeiçoando, houve uma tendência para se tratar o canto gregoriano como um reportório de temas, função a que teve de se adaptar. A perda dos valores melódicos e a destruição do seu ritmo livre são evidentes.

4) A reforma do Concílio de Trento, que ordenou a revisão dos livros litúrgicos com a saudável intenção de melhorar os textos. Isto não se podia realizar sem retocar as melodias, possibilitando assim ulteriores «correções».

Durante os séculos posteriores, o canto gregoriano caiu numa espécie de abismo profundo. O que se cantava era uma caricatura do seu rosto autêntico. Teve de se esperar que surgisse a figura de D. Guéranguer, abade de Solesmes. Costuma fixar-se como data oficial do início da restauração o ano de 1856. O propósito do ilustre beneditino era lutar com todas suas forças até conseguir que o «canto gregoriano fosse restituído à sua antiga tradição». As vicissitudes desta reforma constituem uma apaixonante seqüência de intrigas, dificuldades, incompreensões e lutas em defesa de interesses criados; mas a tenacidade dos beneditinos só é comparável à sua competência científica, à sua dedicação constante ao estudo e à pesquisa e ao seu profundo amor pelo canto gregoriano. Pode dizer-se que seus esforços receberam o apoio oficial com o *Motu proprio* de abril de 1903, em que Pio X confiou aos monges de Solesmes os trabalhos da edição vaticana, «reconhecendo a tarefa que cabe aos monges na restauração das verdadeiras melodias».

O grande paleógrafo desta reconstituição foi D. André Mocquereau (1849-1930), que reuniu o seu gigantesco labor nos volumosos tomos do *Número Musical Gregoriano* (1908). Neste breve itinerário histórico, há que reconhecer os esforços do também beneditino Eugène Cardine para restituir, através do estudo semiológico dos manuscritos, os valores expressivos da melodia.



Primo Documento di Sua Santità Papa PIO X sulla riforma del Canto ecclesiastico
indirizzato alla Redazione della *Rassegna Gregoriana*.

Conviene anche dalla lunga esperienza che mirabilmente influisce alla pietà e alla devozione, e quindi al vero culto di Dio la pura armonia del Canto Ecclesiastico, quale si eseguì dalla santità del Tempio e dalle sacre funzioni, ove i fedeli convenivano, approviamo e benediciamo di gran cuore quanti si ingegnano alla necessaria riforma della Musica sacra, e tra questi non ultimi gli studiosi del Repertorio della Rassegna Gregoriana

Dal Vaticano li 25 Agosto 1903 Pio PP. X

Benediciamo i promotori delle feste centenarie in onore del Santo Pontefice Gregorio Magno col voto ardentissimo che si propaghi sempre lo spirito genuino

Dal Vaticano li 25 Agosto 1903

Pio PP. X

Arquivo Salvat

Uma das preocupações básicas do breve reinado apostólico de S. Pio X (1903-1914) foi a renovação religiosa por meio da recuperação plena das raízes do canto gregoriano, tarefa para a qual confiou no trabalho científico realizado fundamentalmente pela ordem beneditina. À esquerda: um documento papal relativo a este tema.

Guido d'Arezzo, pedagogo musical de fama lendária durante a Idade Média, escreveu Micrologus, *primeiro tratado musical, no qual explicou a música polifônica e o cantochão. Sua obra foi usada nos mosteiros e, desde o século XVIII, nas universidades. Embaixo: Guido d'Arezzo com seu discípulo Teobaldo, num códice alemão do século XII.*

Noções teóricas do canto gregoriano

A música gregoriana se escreve no tetragrama, ou pauta de quatro linhas. Antigamente, as notas escreviam-se sem linhas; mais tarde seguia-se uma linha ideal, à maneira de pauta; na fase seguinte, usaram-se linhas de diversas cores, como o vermelho para o fá e o amarelo para o dó. Antes de chegar à escrita atual, o gregoriano passou por um lento processo que culminaria quando Guido d'Arezzo (c. 995-c. 1050) integrou as diversas linhas que permitiram fixar com precisão a altura interválica dos sons.

No gregoriano, as notas são de três formas: quadrada, romboidal e com haste. Às duas primeiras chama-se *punctum* (ponto) e àquela a que é acrescentado um traço vertical, uma espécie de haste, *virga* (vara). A quadrada usa-se nos cantos silábicos, quer dizer, é independente; as outras duas utilizam-se em grupos de duas ou mais notas chamados *neumas*.

Cada uma destas notas, independentemente da sua forma, tem o valor eqüivalente ao de uma unidade indivisível. Por vezes, encontra-se uma nota com forma dentada ou estriada; chama-se *quilisma* e tem por fim unir duas notas separadas por um intervalo de terceira, pelo que nunca se apresenta isolada.

É com este tipo de figuras, combinadas em grupos de neumas de duas, três ou mais notas, cada um dos quais tem a sua própria denominação e sua particular interpretação, que se escreve a música gregoriana.

Quanto às claves, usam-se dois tipos: a de dó e a de fá. No que se refere aos acidentes ou alterações de som, empregam-se unicamente o bemol e o bequadro, que em geral se aplicam à nota si.

Sendo o ritmo livre, não se utiliza, no canto gregoriano, nenhum tipo de compasso.

Biblioteca Nacional, Viena

O ritmo gregoriano

Um dos valores que conferem maior personalidade ao canto gregoriano, uma das suas características mais fascinantes, é a liberdade rítmica. Uma análise profunda das composições gregorianas põe em evidência esta liberdade e riqueza rítmicas que explicam seu extraordinário poder de desenvolvimento, sua espontaneidade, seu caráter de imediata expressividade.

O ritmo é a forma de movimento que é sugerido pela estrutura monódica integral (verbal-modal-melódica) desta música vocal por excelência, em que o canto diz o texto musi-

Desde finais do século XI começou a verificar-se nos reinos cristãos da Península Ibérica a gradual implantação do canto gregoriano, que acabou por substituir o canto litúrgico hispânico ou moçárabe. À direita: páginas de um antifonário com notação aquitana, num manuscrito em pergaminho do século XIII.

Biblioteca da Catalunha/Arquivo Salvat

cado sem se submeter a esquemas rítmicos prévios, deixando-se levar pela força do ato verbal-melódico.

Na rítmica gregoriana sintetizam-se magistralmente todas as ordens rítmico-musicais. Sobre a base dos movimentos ársicos e téticos, que se explicam mais adiante, articulam-se o processo interválico da melodia, o jogo de intensidades e durações, os valores textuais e a variedade tímbrica dos sons. Tudo está integrado numa aparente simplicidade, organizando e ordenando o movimento sonoro. Toda a série de sons que constitui uma melodia deve ser estruturada numa síntese de unidade, para evitar que se converta em algo amorfo. Deve existir uma subordinação hierarquizada das frases, membros e incisos, bem como dos tempos compostos e simples. Este rigor e este equilíbrio comportam, no plano do movimento, uma verdadeira musicalização da duração. A restauração do canto gregoriano, a que aludimos anteriormente, contemplou não só os aspectos melódicos mas procurou resolver também os problemas inerentes à rítmica gregoriana. As soluções propostas correspondem a três concepções diversas do problema: ritmo oratório, ritmo musical medido e ritmo musical livre.

1) O *ritmo oratório* teve como principal defensor Dom Pothier, que não considerava propriamente musical o ritmo gregoriano, visto se limitar a seguir o ritmo do texto literário.

2) O *ritmo musical medido* foi defendido pelos *mensuralistas* (P. Wagner, G. Joudard, Dom Jeannin, G. de Van, etc.), que partiam do princípio de que a música gregoriana, tal como a figurada, podia e devia ser perfeitamente medida. No que não estavam de acordo era na maneira de pôr isso em prática, pelo que há tantos sistemas como autores.

3) Dom Mocquereau defendeu a teoria do *ritmo musical livre*. Assumindo o que havia de positivo na doutrina da Dom Pothier, eliminou os erros e formulou uma doutrina científica, sólida, séria e digna de atenção. Admitiu a combinação livre e harmoniosa dos ritmos simples binários e ternários, o que dá como resultado uma constante novidade, já que as combinações são infinitas. Produz-se, ademais, um jogo sutil de polirritmia encoberta, pois, em muitas ocasiões, o acento tônico do texto latino não coincide com o *ictus* ou apoio rítmico (que não deve sugerir a idéia do *forte* nem do acento). Na perfeita fusão destes elementos, *ictus* musical e acento textual, encontramos, segundo Dom Mocquereau, «um dos factores mais significativos da beleza expressiva do canto gregoriano».

Esclareça-se, para os que desconhecem a teoria gregoriana, que a unidade de tempo desta música se traduz pela figura da colcheia e a figura dupla por uma semínima. O ritmo musical gregoriano é formado pela relação que se estabelece entre um arranque ou ponto de partida —*ársis*— e um repouso ou ponto de chegada — *tésis*. Segundo isto, apenas com um *tempo simples* (uma colcheia) não existe ritmo, o mesmo acontecendo com um *tempo composto* (quer binário —duas colcheias—, quer ternário — três), porque existe unicamente um *ictus* ou apoio; daí que para estabelecer um ritmo necessitemos, no mínimo, de dois tempos compostos. Se dispusermos de vários tempos compostos, poderemos estabelecer já três tipos de ritmos: *a*) *elementar*, ou anacrúsico, que chega ao *ictus* ou apoio por meio de uma nota sem *ictus* (♪♪); *b*) *simples*, que é o movimento compreendido entre dois *ictus* (♪♪♩ ou ♪♪♪♩); e *c*) *composto*, integrado pelo menos por três *ictus*, mais de uma *ársis* ou mais de uma *tésis* (♪♪♪♪♪♩ ou ♪♪♪♪♪♪♩). Partindo deste mecanismo aparentemente simples, estabelecem-se a todo o momento relações de intensidade e de duração, o desenvolvimento melódico e as exigências da prosódia textual.

Riqueza formal do canto gregoriano

Se recordarmos que as expressões musicais litúrgicas, e de um modo especial o canto gregoriano, nasceram com a missão concreta de enriquecer e interpretar com a maior fidelidade os textos da celebração, torna-se óbvio que a estrutura literária dos mesmos tem de condicionar e configurar a organização formal das melodias. Os valores rítmicos, característicos da língua latina, sugerem e ditam o desenvolvimento do processo rítmico-melódico, enquanto a riqueza dos conteúdos matiza e confere personalidade à fisionomia ex-

pressiva das melodias. A perfeita simbiose entre palavra e música, em que reside a beleza e a variedade desta música, exige do compositor uma total adesão às características funcionais que foram atribuídas a estes textos na celebração litúrgica. O criador tem de conseguir extrair o melhor de si próprio e pô-lo, sem reservas nem concessões a narcisismos espectaculares, ao serviço deste mistério criativo, canalizando sua técnica e sua inspiração dentro dos limites que esta função lhe impõe. Daí que todas as formas da música litúrgica tenham uma denominação concreta e específica, que corresponde a um determinado momento da celebração: Introito, Gradual, Trato, Ofertório, Comunhão, etc. Outras vezes faz referência ao *incipit* dos textos: *Kyrie,* Glória, Credo, *Sanctus, Pater noster,* etc., e também a determinadas formas literárias: recitação, hinos, salmos, cânticos, seqüências, prefácios, litanias, versículos, saudações, avisos, aclamações, etc. Cada uma destas peças, de acordo com sua estrutura textual intrínseca, encontrará uma perfeita tradução musical que vai levar em conta os valores literários correspondentes ao período, à frase, aos membros que a integram e, por último, aos incisos que conformam estes membros. Da perfeita organização de todos estes elementos surgirá a forma musical, sempre nova, sempre variada.

As celebrações do ofício da missa, sobretudo desta, são as que oferecem uma maior variedade formal no repertório gregoriano. Assim, sem contar com os diálogos, saudações, avisos, e os cantos do Prefácio, Anáfora e *Pater noster,* uma missa solene contém onze formas perfeitamente diferenciadas, cinco delas pertencentes ao Ordinário (assim denominado porque é o texto habitual e imutável da celebração), tais como o *Kyrie,* o Glória, o Credo, o *Sanctus* e o *Agnus Dei,* e sete ao Próprio (porque os textos são específicos de cada festividade ou tempo litúrgicos): Introito, Gradual, Verso aleluiático, Seqüência, Trato, Ofertório e Comúnio ou Comunhão. No que se refere ao ofício, além das saudações, avisos e diálogos, encontramos hinos, cânticos e uma grande variedade de antífonas e salmos. Como se pode ver pela mera enumeração das diversas peças, as opções que se oferecem ao compositor são múltiplas, mas ainda surpreende mais a variedade das realizações que os criadores anônimos legaram de cada uma destas formas. Daí que o gregoriano, não só pela sua temática inesgotável, mas também pela sua magistral lição de composição, seja um modelo perfeito de construção sólida e equilibrada como base de um discurso e de uma expressividade surpreendentemente dinâmicos.

No aspecto externo, todas estas melodias são escritas num destes três estilos melódicos: silábico, neumático ou melismático. No *silábico,* encontramos melodias escritas com uma grande simplicidade; uma nota para cada sílaba e só excepcionalmente uma ou outra sílaba com duas ou três notas. Podem servir de exemplo as melodias do Credo, do Glória e de algumas antífonas. Quando quase todas as sílabas se cantam com várias notas agrupadas em *neumas,* o estilo denomina-se *neumático.* Se numa sílaba encontrarmos um *melisma* ou grupo florido de neumas, o estilo designa-se por *melismático.* Há que referir que estes três estilos se encontram, por vezes, misturados na mesma peça.

Modalidade gregoriana

A modalidade gregoriana é uma forma particular de expressão melódica. Independentemente dos mecanismos técnicos que intervêm na formação das escalas, a modalidade implica um «algo» que caracteriza e confere personalidade a uma determinada e concreta ordenação de intervalos; é, segundo a frase de Dom Mocquereau, «a lógica dos sons».

Esta organização particular, este modo de ser de cada uma das escalas, que os gregos designavam por «harmonia» (no sentido de ordem), é o que configura seu perfil melódico, sua fisionomia inconfundível. Perfil, fisionomia, modo, caráter, que é o resultado da posição dos meios-tons em cada uma das escalas, partindo de um som fundamental ou nota modal.

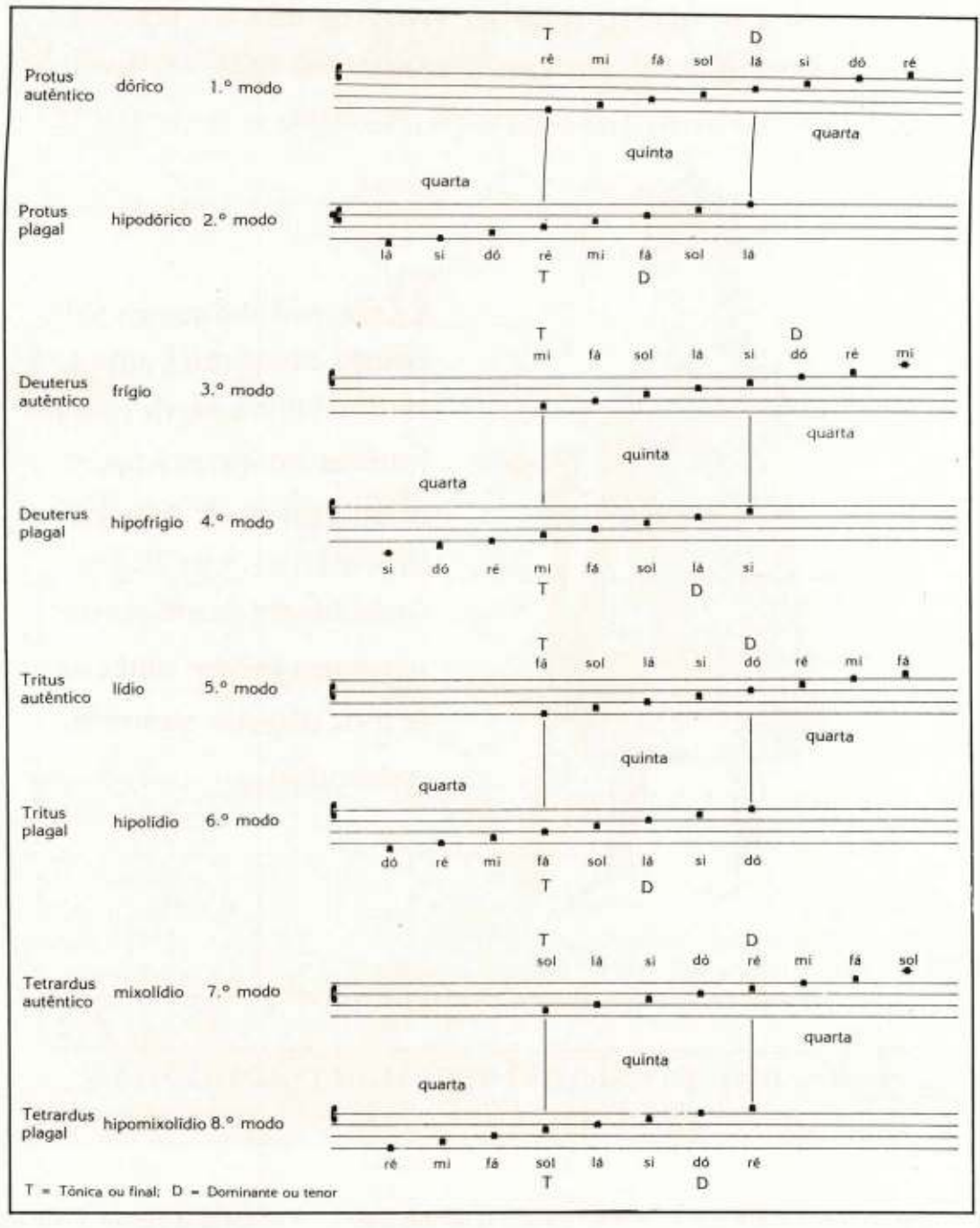
Na música gregoriana encontramos oito modos ou tipos de escalas, oito fórmulas consagradas pelo uso. Não vamos entrar na análise da origem e da evolução histórica da teoria modal, que quebrou e quebra a cabeça dos especialistas na matéria. Sobre este tema, o musicólogo francês Jacques Chailley publicou, em 1960, um livro interessantíssimo, cujo título é já por si altamente significativo: *O Imbróglio dos Modos.* J. Y. Hamelin reconhece que no estudo desta matéria há um *handicap* importante desde o ponto de partida, já que os teóricos da Idade Média, preocupados em justificar um repertório complexo, recorriam, em busca de soluções, a tudo o que sobre a teoria dos modos gregos lhes oferecia a tradição latina, e em especial Boécio. Este autor confundiu os conceitos de tom e modo e não expôs as teorias de outros autores. Infelizmente, ao interpretar Boécio linearmente, toda a Idade Média, seguida do Renascimento e de boa parte do ensino tradicional até os nossos dias, seguiu uma pista falsa, tentando harmonizar as classificações dos modos gregos (dórico, frígio, lídio, etc.) com as peças do repertório litúrgico. Na época moderna caiu-se no erro inverso, já que se conhece perfeitamente a doutrina dos gregos e, em contrapartida muito imperfeitamente, o repertório litúrgico; daí que os castelos teóricos habilmente construídos se desmoronem perante a realidade musical das melodias. Dom Mocquereau, consciente desta situação, chegou à seguinte conclusão: «Para o estudo da modalidade e do ritmo só tem valor o testemunho direto do repertório, não obstante as classificações tradicionais.»

A modalidade, que, como veremos, tem uma série de regras que ordenam o seu mecanismo, é sobretudo uma forma particular de expressão melódica, um refinamento do ouvido musical. Sendo a melodia gregoriana um canto monódico, sua riqueza tem de derivar da variedade de expressão sonora e da «personalidade» típica de cada um dos modos. Nesta expressividade melódica se fundava a teoria dos gregos, que teve origem nos filósofos pitagóricos e que foi desenvolvida, mais tarde, por Platão e Aristóteles. Baseando-se na teoria do *ethos,* atribuíam a cada um dos seus modos (lídio, frígio, dórico, eólio, jônico, etc.) e seus derivados um determinado caráter moral.

Seguindo o exemplo dos filósogos gregos, os teóricos do cantochão descobriram e descreveram a personalidade e as diversas qualidades e aptidões psicológicas dos modos gregorianos. Como exemplo, vejamos o que escreveu João de Espinosa, autor do século XVI: «O I é todo alegre e muito hábil para amansar as paixões do ânimo [...]; é grave e choroso o II, muito apropriado para provocar lágrimas [...]; o III é muito eficaz para incitar à ira [...]; enquanto o IV toma em si toda a alegria, incita aos deleites e modera a sanha [...]; o V causa alegria e prazer aos que estão mergulhados na tristeza [...]; choroso e piedoso é o VI [...]; prazer e tristeza reúnem-se no VII [...]; por força, tem de ser muito alegre o VIII [...]» (*Tratado de Princípios,* 1520).

Ainda que seja brevemente, tentaremos descobrir os mecanismo, o funcionamento do processo modal.

A errada interpretação de Boécio e sua teoria sobre os modos gregos, que para mais confundia os conceitos de modo e tom (já que o primeiro se transpõe automaticamente, segundo o instrumento ou a voz do cantor, e o segundo marca de forma precisa uma altura absoluta), justifica o título do estudo de Jacques Chailley, publicado em 1960, sobre O Imbróglio dos Modos. *Ao lado: um quadro com os nomes teóricos dos oito modos, sua numeração e indicações ainda válidas para a salmodia e para o canto litúrgico.*



Todo o canto gregoriano se desenvolve num espaço sonoro mais ou menos amplo. Tal espaço torna-se realidade numa dupla direção: a *temporal*, eqüivalente à justaposição das obras, à duração ou extensão da peça, e a *espacial*, que contempla a amplitude do âmbito sonoro, compreendido entre a nota mais grave e a mais aguda da melodia. Eqüivaleria à sobreposição ou verticalidade do processo melódico. Como é lógico, os dois aspectos são inseparáveis e a distinção que aqui fazemos é puramente teórica, se bem que necessária para uma melhor compreensão do tema. Na base da teoria modal está o conceito da verticalidade ou sobreposição num âmbito espacial, que eqüivale a uma determinada escala dentro da qual se moverá a melodia.

O compositor escolhe previamente este espaço sonoro, dentro do qual se vai desenvolver a sua criação e que, ordenado musicalmente, eqüivale a uma escala ou modo. O caráter de cada uma destas escalas vem a ser o resultado da posição dos tons e meios-tons e da sua relação com uma nota fundamental, denominada *tônica* ou *nota modal*. Os teóricos reduziram estas escalas a oito; quatro delas são conhecidas como *autênticas* (modos I, III, V e VII) e as outras quatro como *plagais* (modos II, IV, VI e VIII). Suas denominações, sua correspondência com os modos gregos, sua extensão e suas tônicas e dominantes estão perfeitamente expostas no quadro que reproduzimos.

Da análise deste quadro sinótico deduz-se: *a*) que só existem quatro notas modais: ré (I e II), mi (III e IV), fá (V e VI) e sol (VII e VIII); *b*) que há um único núcleo fixo de cinco notas (diapente); *c*) que existe outro grupo de quatro notas (diatessarão), que nos modos autênticos se encontra por cima do diapente e nos plagais por baixo; *d*) que, embora a nota com função tônica seja a mesma para o modo autêntico e para o plagal, a dominante é sempre diferente; *e*) que o meio-tom no primeiro grupo modal (I e II) está situado no diapente, entre a 2.ª e a 3.ª notas (mi-fá); no segundo (III e IV), entre a 1.ª e a 2.ª (mi-fá); no terceiro (V e VI), entre a 4.ª e a 5.ª (si-dó);

No processo gradual de introdução do canto gregoriano na liturgia da Igreja do Ocidente surpreende a quantidade de textos que circulavam graças ao paciente trabalho de cópia realizado nos mosteiros. À esquerda: página que explica um dos oito modos musicais, parte de um texto incluído num Saltério, Gradual e Antifonário *do século XII, com iluminuras românicas.*

À direita: monges de ordens mendicantes, em iluminuras de um Livro de Horas *do século XIV. O aparecimento e o desenvolvimento das ordens mendicantes constituíram um esforço, sempre renovado, em busca da purificação e do aperfeiçoamento da prática monástica. Foi no seio destas e de outras ordens, com seu paciente trabalho de estudo e preservação das velhas fontes, que se desenvolveu a polifonia.*

Simion/Ricciarini

no quarto (VII e VIII), entre a 3.ª e a 4.ª (si-dó); *f*) também verificamos que a extensão máxima dos oito modos apresenta uma escala estatística de todos os sons que se utilizam no repertório gregoriano. Esta escala parte do lá do segundo modo até o sol agudo do sétimo e compreende quatorze sons.

Esta teoria dos oito modos continua sendo válida, pelo menos do ponto de vista prático, tanto para a salmodia como para os livros litúrgicos que se guiam por ela e indicam no princípio de cada peça o número modal, que serve de orientação ao cantor.

Porém, não é esta a única teoria que existe sobre a tonalidade. Autores como S. Leone e Dom Desrocquettes, entre outros, sustentam o sistema dos três grupos modais, baseando-se principalmente na existência do tetracorde ascendente com meio-tom entre o 3.º e o 4.º graus. Como na escala estatística diatônica gregoriana só são possíveis três tetracordes (conjuntos de quatro notas), os grupos modais correspondentes não podem ser mais de três. Os citados tetracordes possíveis são os seguintes: dó-ré-mi-fá, sol-lá-si-dó e fá-sol-lá-si bemol. É em torno destes grupos e em coincidência com a concepção hexacordal antiga — hexacorde natural (mi-fá), hexacorde de bequadro (si-dó) e hexacorde de bemol (lá-si bemol) — que se fundamenta esta teoria, a qual se distingue pela sua simplicidade e pelas possibilidades que oferece ao analisarem-se as melodias gregorianas.

Nestes breves comentários limitamo-nos a apontar os dados mais importantes da teoria e da história gregorianas, apresentando aos nossos leitores pistas seguras e, talvez, estímulos para aprofundarem seu estudo. Assim, poderão penetrar nas intimidades secretas do canto gregoriano e conseguirão identificar-se plenamente com esta prece sublime, com esta lírica oracional da Igreja, o grande sacrifício do louvor *(sacrificium laudis)*; o canto surpreendente e misterioso que se apodera de nós, que nos envolve e arrasta com o intenso e sereno magnetismo das suas melodias. Canto que «não é torrente impetuosa, nem eloqüência avassaladora; é caudal tranqüilo de águas cristalinas e voz doce e suave, que seduz pela candura e autenticidade da sua expressão», segundo as palavras de C. Rojo. □

Capítulo 21

O «organum»

Durante muito tempo, uma das diversões dos musicólogos consistiu em rever minuciosamente os escritos dos teóricos da Idade Média para descobrir a mais remota alusão a uma prática polifônica. Alguns termos como *diaphonia, organum,* etc., deram origem a muitos quebra-cabeças pelo seu caráter vago ou por terem mais de um significado. A palavra *organum* designava os instrumentos em geral ou o órgão em particular e também se podia referir a um gênero de canções. Mas, a partir de certa altura, os teóricos falam claramente do *organum* como de um novo modo de interpretar uma melodia, fazendo coincidir com ela outra melodia, de forma que ambas se ouçam simultaneamente; quer dizer, falam da «poli-fonia». Neste ponto a música ocidental empreendeu um caminho que se revelaria irreversível. E não tanto porque esta música se baseie numa combinação de pelo menos dois planos sonoros, mas sim porque esta combinação se faz de acordo com leis que não podem conduzir a outro ponto que não seja a tonalidade.

Embora a prática do canto polifônico tivesse, certamente, precedido a teoria, o primeiro documento escrito pelo qual sabemos como era, ao princípio, encontramo-lo num pequeno manual, o *Musica Enchiriadis,* do século IX. Aí se descrevem, além do canto paralelo à oitava, duas técnicas que são fundamentais:

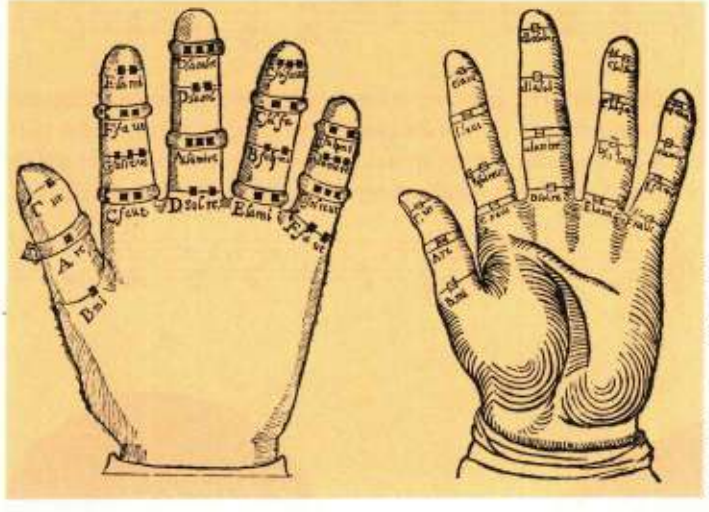
«Organum» de quintas: junta-se uma voz paralela à distância de quinta inferior. Ambas as vozes se podem oitavar.

«Organum» de quartas: a *vox organalis* começa e acaba em uníssono com a *vox principalis.* No espaço intermédio procura a consonância de quarta, mas a necessidade de evitar o trítono obriga a movimentos não estritamente paralelos.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

As exigências da prática polifônica obrigaram a aperfeiçoar os sistemas de escrita musical. Lamentavelmente, a notação neumática utilizada na época é tão imprecisa que coleções de *organa* tão importantes como o *Tropário de Winchester,* com cento e cinqüenta exemplos, continuam sem decifração segura. Por isso, merecem ser salientados os progressos devidos ou atribuídos ao monge Guido d'Arezzo, no campo da notação da altura do som (diastemática). O próprio d'Arezzo fala já do cruzamento das vozes, com o que comprovamos na sua época (c. 945-c. 1050) uma crescente liberalização das rígidas normas do *organum.*

No contexto cultural da Idade Média, a polifonia não é senão um processo maneirista, uma técnica ornamental do canto gregoriano, como os tropos haviam sido dos textos litúrgicos. É perceptível, no período a que nos referimos, um certo cansaço no gosto pelo canto gregoriano, que impede compositores e poetas a ornamentá-lo até o fazer quase desaparecer sob elementos decorativos. O curioso é que aquilo que a princípio era arte decorativa chegará a ser arquitetura e os antigos edifícios servirão no futuro meramente para cimentar os novos.



Archiv für Kunst und Geschichte

Guido d'Arezzo realizou um grande esforço para precisar graficamente a altura dos sons, mediante linhas paralelas e os espaços intermédios. Juntamente com Boécio, foi o teórico musical mais lido de toda a Idade Média. Suas mãos, *em cima, eram um recurso para memorizar os nomes das notas e sua sucessão sonora.*

São Marcial de Limoges

Em Limoges, importante centro de fabricação de esmaltes, e concretamente na sua abadia de São Marcial, fica localizada a principal escola de polifonia do século XII, época durante a qual — e na mesma região — eclodiu também a música trovadoresca. As relações entre ambas as práticas, polifonia religiosa e monodia cortês, devem ter sido mais profundas do que as habituais visões acadêmicas deixam entrever. O novo *organum* praticado em São Marcial e em outros centros, como Santiago de Compostela, já não era improvisado segundo certas regras: houve que compô-lo e escrevê-lo. O normal era que se colocasse em baixo o *cantus firmus* (a melodia preexistente) e em cima a *vox organalis.* A notação era muito clara quanto à altura dos sons, mas não indicava nada sobre a sua duração, pelo que os abundantes manuscritos conservados encerram para nós ainda bastantes mistérios. Analiticamente, distinguem-se dois estilos de composição:

Melisma contra nota longa (*organum* na terminologia da época). Sobre uma nota sustentada do *cantus firmus* desenvolve-se uma longa teoria de notas na *vox organalis:*

Nota contra nota (*discantus*). A cada nota do *cantus firmus,* quer este seja silábico, quer melismático, corresponde uma nota da *vox organalis:*

Em ambos os casos, as consonâncias sobre que assenta a estrutura polifônica continuam sendo o uníssono, a oitava, a quinta e a quarta, e os longos melismas ornamentais introduzem intervalos dissonantes que, progressivamente, se configuram como elementos de tensão resolvida nas consonâncias anteriormente referidas. Neste ponto, o caminho para a tonalidade moderna torna-se irreversível.

Afora os manuscritos de São Marcial (vendidos à Biblioteca Nacional de Paris em 1730), que contêm quase uma centena de peças a duas vozes, conserva-se em Santiago de Compostela um famoso códice deste período, o *Codex Calixtinus,* que confirma a existência de uma importante escola polifónica nessa recuada época e nessa cidade. Segundo algumas opiniões não confirmadas, ali se arquiva a primeira peça musical concebida e escrita a três vozes claramente diferenciadas.

Notre-Dame de Paris

Em 1163 iniciou-se a construção de Notre-Dame de Paris, cidade onde existia já uma importante escola de polifonia. Um monge inglês que visitou Paris por volta do ano de 1180 escreveu: «O melhor compositor de *organa* era o mestre Léonin. Escreveu o *Magnus liber organi de Graduali et Antiphonario* para realçar o ofício divino. Sua obra manteve-se vigente até que chegou o grande Pérotin, que acrescentou numerosas *clausulae* ou *puncta* bastante melhores, porque era o melhor compositor de descantes. Este *Magnus liber* compreendia trinta e quatro trechos polifônicos para o ofício divino e cinqüenta e nove para a missa, num plano extenso que cobre todo o ano eclesiástico.»

Léonin (1163-1190) foi o primeiro a empregar sinais rítmicos com significado preciso, de modo que podemos fazer uma idéia bastante exata da sua música. Predominam os ritmos ternários rápidos. Os teóricos dividem-nos em seis modos, que na prática se podem reduzir a três e são apenas combinações de células ternárias denominadas de acordo com a métrica clássica. Em vez de uma previsível monotonia derivada do emprego exclusivo de ritmos ternários (o número três contém a perfeição), a música de Léonin distingue-se pela sua ductilidade e impulso natural. A combinação de partes sucessivas de canto gregoriano, partes de descantes e partes melismáticas de *organum purum* acrescenta variedade ao total. A intervenção alternada do coro e dos solistas dá variedade a uma música que está longe de ser balbuciante.

A perfeição esteve perto de ser alcançada por um Magister Pérotinus que, na geração seguinte, praticou a composi-

Se se pode atribuir à Occitânia a criatividade monódica e literária dos trovadores que floresceram no século XII, foi no Norte de França, em Paris, que, com base no gregoriano e seguindo a tradição de Limoges, se criou e desenvolveu a polifonia ao serviço das importantes cerimônias litúrgicas daquela cidade, capital da monarquia. As personalidades do abade de Saint-Denis, Suger, e dos monarcas Luís VII e seu filho, Filipe Augusto, são as predominantes nesta situação, de que o símbolo visível será a catedral gótica de Notre-Dame, desde então centro musical de primeira plana.

Museu Carnavalet/Salmer

ção a três e quatro partes. O processo empregado por Pérotin era simples. As vozes a considerar movem-se sempre no âmbito das vozes masculinas agudas. O *cantus firmus* é submetido a uma divisão racional por meio de uma fórmula rítmica (*ordo*). Sucessivamente, acrescentam-se-lhe as outras vozes: *duplum, triplum* e *quadruplum.* Dada a estreiteza da tessitura, as vozes cruzam-se e coincidem repetidas vezes. Nos momentos mais acentuados produzem-se consonâncias perfeitas, enquanto nos momentos intermédios a dissonância atua como elemento dinâmico.

A tarefa principal de Pérotin consistiu em compor «cláusulas», ou seja, trechos em técnica de descante que podiam substituir outros compostos anteriormente. Daí que as cláusulas adquirissem uma certa independência do conjunto e admitissem até uma interpretação separada. Cedo foram abrangidas também pelo hábito medieval de «tropar» as melodias, isto é, de adaptar um texto a uma melodia muito melismática. Seguramente, um trovador não era senão um *tropator,* quer dizer, aquele que escrevia um poema musicado. Um *duplum* com texto denomina-se *motetus,* termo que provém do francês *mot* (palavra) ou *motet* (verso). Os motetos derivados das cláusulas não tardaram a tornar-se independentes do seu âmbito litúrgico-musical (por exemplo, interpretavam-se no final da missa) e até a sair para fora do recinto religioso. Os textos podiam então manter uma relação com o «tenor» ou desligar-se totalmente deste, tratando de assuntos amorosos, etc. Daqui nasceu a politextualidade que caracteriza o moteto, uma espécie de cunha profana incrustada na música religiosa, que perdurará séculos, dando origem a contínuas proibições em quase todos os concílios.

Além do moteto, houve outro gênero importante em Notre-Dame: o *conductus.* Originalmente, não era senão um canto para acompanhar a deslocação dos oficiantes (*ducere*) do coro para o altar. Não sendo estritamente litúrgico, não se baseava no *cantus firmus* gregoriano. Suas vozes, se polifônico, eram construídas em pé de igualdade, tinham o mesmo texto e praticamente o mesmo ritmo. Era com freqüência silábico e, se havia vocalizações, estas produziam-se em todas as vozes ao mesmo tempo. Um teórico alemão explicou assim a composição do *conductus:* «Tomai primeiro a melodia mais bela que imagineis. Componde depois um descante para ela. Se quiserdes acrescentar outra voz, procurai que não seja discordante em relação a nenhuma das outras duas.» A solenidade do *conductus* permitiu que fosse empregado para ocasiões não apenas religiosas, convertendo-se numa espécie de *mester de clerecía* musical. □

Capítulo 22

Algumas peças gregorianas

«Sanctus»

Pertence esta peça à Missa IX *Cum jubilo,* própria das festividades da Virgem. Como escreve C. Rojo, «as qualidades que melhor caracterizam as melodias gregorianas são a graça e a candura com que sabem cativar sem distrair e encantar sem alterar a paz da alma: mas, quando se trata de celebrar as graças divinas, como no Triságio, também costumam, sem esquecer sua sobriedade habitual, irromper em tons sublimes e majestosos e elevar-se diretamente, por todos os graus do arpejo, das notas inferiores até às mais altas do seu âmbito». Esta grandeza e majestade são as notas mais salientes deste *Sanctus,* no qual a melodia percorre com extrema facilidade toda a es-

Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utreque/Arquivo Salvat

cala, mantendo-se de preferência nas notas altas.

«Victimae Paschalis»
Seqüência da Missa do Domingo de Ressurreição, esta é uma das peças mais inspiradas do esplêndido repertório gregoriano. Assim o entendeu Johann Sebastian Bach, que a erigiu em modelo e tema da cantata *Christ lag in Todesbanden,* para o dia de Páscoa. A Seqüência está articulada em três seções, sobre o primeiro modo. Nas três primeiras estrofes descreve-se, em tom solene, a vitória de Cristo sobre a morte. Na segunda, que compreende quatro estrofes, expõe-se um delicado diálogo entre os Apóstolos e Maria Madalena. A última estrofe é como um *tutti* em que participam todos os fiéis cristãos, a fim de declarar sua grande alegria e sua fé na ressurreição de Cristo.

«Gaudeamus»
Esta peça foi escrita inicialmente como Intróito da Missa de Santa Águeda; mas, a partir do século XI, foi atribuída a diversas festividades, entre as quais a de Todos os Santos. Dom Pothier descreveu-a como «simples, mas cheia de vida e de ritmo, de grandeza e de alegria». Este pensamento de gozo vai *in crescendo* tal como a melodia, que se desdobra com grande aprazimento na palavra «Domingo». Segue um oscilar característico em volta do mesmo eixo melódico, tão ingênuo como expressivo, sempre dentro do clima oracional do primeiro modo.

«Christus factus est»
Corresponde ao Gradual da Missa de Sexta-Feira Santa. Esta peça admirável é a adaptação, maravilhosamente conseguida, de um tipo de melodia anterior. A oposição entre a humilhação e a morte de Cristo, que contrasta com a exaltação triunfal da Cruz, está refletida de forma admirável no processo melódico e expressivo desta peça. A primeira parte, de recolhida gravidade, prepara, depois de um amplo e intencional silêncio, o aparecimento em plenitude da seção correspondente ao texto *Deus exaltavit illum.* Para expressar o contraste interno refletido no texto, o autor utiliza os modos V e VI. Nada mais eficaz do que esta música para expressar tanta abnegação seguida de tanta grandeza.

O «Codex Calixtinus»
É sobejamente conhecida a importância de Santiago de Compostela como centro de atração religiosa na Idade Média. No século XII, alguém que preferiu esconder-se por detrás do nome do papa Calisto II escreveu uma espécie de guia turístico para peregrinos. O códice, além de conter inúmeros dados práticos para estes, reúne o repertório musical empregado especificamente na liturgia compostelana. Ali está, por exemplo, o famoso hino *Dum paterfamilias,* com seu germânico e marcial estribilho: *Herru Sanctiagu: Grot Sanctiagu! E ultreia a suseia! Deus, aia nos.*

O mais interessante para aqui são, sem dúvida, vinte e duas peças polifônicas entre as quais ressalta o *Congaudeant catolici,* que, para muitos, é a primeira peça a três vozes de que se tem notícia. A notação é a conhecida como aquitana, o que relacionaria este repertório com o de São Marcial. No entanto, o copista atribuiu as composições a músicos geralmente do Norte de França e de nomes bastante fantasiosos. Tampouco será de descartar do todo uma composição autóctone, conquanto esteja fora de dúvida que em Santiago se praticava habitualmente a polifonia.

O problema apresentado pelo *Congaudeant catolici* é ainda objeto de discussão entre os especialistas. A peça aparece copiada em duas pautas: uma delas tem uma só voz, enquanto a outra tem duas, se bem que não copiadas de igual modo.

A melodia que se supõe original da canção de peregrinos deve ser a que aparece na nossa versão com notas breves. Sobre ela desenhou-se uma voz com um certo caráter melismático. A terceira voz, acrescentada mais tarde por outra mão, segundo provas paleográficas (pentagrama inferior, notas semínimas), é silábica e, depois de analisada, revela não ser senão o esquema da voz superior. Para uns, trata-se de uma alternativa simplificada desta última. Outros afirmam, com ênfase patriótica, que o *Congaudeant* é a primeira peça polifônica a três vozes.

Contudo, estas opiniões perderam força nos últimos tempos.

Talvez o excessivo interesse despertado pelo *Congaudeant* tenha feito esquecer um pouco o resto do repertório compostelano. A polifonia tinha duas funções concretas. A primeira, solenizar a festa do santo na sua liturgia; para ela escreveram-se várias peças classificáveis de *conductus,* posto que serviam para preencher as deslocações dos celebrantes. A segunda era mais geral, já que se tratava de peças copiadas num apêndice, que podiam utilizar-se em diversas ocasiões. Entre elas figura o *Congaudeant* e, como final, o canto de peregrinos *Dum paterfamilias,* totalmente monódico.

O «Magnus liber organi»
Conhecemos quatro manuscritos que contêm o repertório executado em Notre-Dame. O *Magnus liber* aparece em três deles, copiados na segunda metade do século XIII. Surpreende-nos seu tamanho, mais ou menos o de um livro de bolso, o que implica que muito poucos cantores o pudessem utilizar simultaneamente. Sua grandeza é dada sobretudo pelo conteúdo. Estão divididos em fascículos que começam com os *organa quadrupla* de Pérotin, que eram, sem dúvida, a obra mais estimada. Seguem-se *organa* a duas e três vozes, cláusulas, *conductus,* motetos e algumas canções menores.

Os *quadrupla* de Pérotin constituem um dos pontos altos da história da música. Talvez que até Josquin des Près (c. 1440-1521) não se volte a produzir outro momento semelhante de síntese de todos os elementos musicais conhecidos numa época. Daí o erro de muitos historiadores ao considerarem estes *organa* como algo incipiente, quase sem valor estético. Antes pelo contrário, é facil imaginar a impressão que causaria no homem medieval, e que é capaz de causar ainda no de hoje, a audição, sob as abóbadas de Notre-Dame, destas longas vocalizações para vozes masculinas agudas, com a sonoridade plena e brilhante das consonâncias perfeitas. Falamos atrás de recursos estruturais para evitar a monotonia, combinando momentos de cantochão com outros polifônicos. Mas também a polifonia combina momentos de *organum* e de *discantus.* Mais: quando o tremendo comprimento de uma nota do tenor começa a tornar-se monótono, produz-se uma mudança de sílaba que os nossos ouvidos captam como uma verdadeira modulação.

Os dois *organa* mais conhecidos são: *Viderunt omnes,* escrito por Pérotin quase com certeza para as festas de Natal de 1198, e *Sederunt principes,* de que há uma interpretação, seguramente a primeira, em Saint-Étienne, do ano de 1199. Enquanto Léonin desenvolvia suas obras baseando-as na invenção melódica e criando melodias que ainda hoje levantam numerosos problemas aos cantores, Pérotin preferiu limitar o material temático, dividindo-o em seções. Cada seção elabora um grupo de motivos e permuta-os entre as três vozes descantantes, num incipiente estilo imitativo canônico, de que já existem alguns exemplos no *Codex Calixtinus.* Conseguem-se, deste modo, estruturas constantes e cambiantes ao mesmo tempo, muito compreensíveis para o ouvinte e cuja unidade é dada sobretudo pelo fio condutor do *cantus firmus.* Para acabar com um símile arquitetônico-litúrgico: nada há mais unitário e, ao mesmo tempo, mais variado do que uma catedral gótica com suas diversas partes (naves, cruzeiro, abside) e suas múltiplas capelas laterais, seus pórticos, claustro, sacristias, torres, etc. E, no entanto, tudo isso foi edificado com uma intenção unitária. Com a mesma intenção que inspirou esta música: louvar a Deus, o Grande Construtor.■

À esquerda: imagem de um altar da Renânia central, cerca de 1410. A cena representa o momento da ressurreição de Cristo depois de ter redimido o homem com seu martírio. O tema, parte central da Missa do Domingo de Ressurreição, tem em Victimae Paschalis *um dos textos mais belos do solene repertório gregoriano.*

Capítulo 23

A «Ars Antiqua»

A adoção do princípio polifônico, que abordamos nos capítulos anteriores, constitui um fator importantíssimo na evolução da arte musical. Seu desenvolvimento inicial foi lento, mas nos finais do século XII e no XIII existia já uma polifonia de estilo bem definido, cuja técnica foi admiravelmente sintetizada por um valioso grupo de tratadistas.

Os músicos tiveram consciência desta transformação. Philippe de Vitry denominou *Ars Nova* um dos seus tratados publicado cerca de 1320, porque se propôs expor a teoria da música vigente nas partituras do seu tempo e notou uma clara diferenciação relativamente às da época anterior; o título foi adotado pelos historiadores para definir a polifonia do século XIV: é explicável que, por extensão, se tenha chamado *Ars Antiqua* à do século precedente.

A introdução da polifonia não exigiu uma mudança nos campos fundamentais da estética musical, tal como fora formulada na antiguidade. Há que afirmar que a multiplicidade das vozes reflete melhor a correlação entre a diversidade de elementos da ordem cósmica e a variedade de tons integrados na estrutura das partituras: Scoto Erígena contemplava o universo como uma grandiosa sinfonia: a interpretação plurivocal do canto litúrgico tornou-se o símbolo idôneo para elevar a Deus o louvor de todas as criaturas.

Ritmo

Um dos aspectos mais característicos da *Ars Antiqua* reside no desenvolvimento do ritmo como princípio estrutural. Parece que sua adoção deriva da intensificação da diversidade dos acentos das palavras, que estabeleceu uma diferença entre sons longos e breves. Pouco a pouco, a métrica musical foi-se tornando independente da sua origem literária e articulou-se a fluência mediante a aplicação de modos rítmicos precisos, cujo desenvolvimento produziu a transformação estilística da *Ars Antiqua*. Para representar a duração dos sons e dos silêncios tornou-se necessário um sistema de figuração adequado: a notação. A origem dos termos *Ars Nova* e *Ars Antiqua* está relacionada com a diferença de critérios de notação representativos das duas épocas.

Tratadistas

As regras que os compositores criaram para dar forma às suas obras foram admiravelmente recolhidas por uma série de teóricos cujos tratados constituem uma excelente fonte para o estudo da música deste período. Saliente-se, em pri-

Abadia Monte Cassino/Salmer

As grandes catedrais de França que começaram a erguer-se nos séculos XII e XIII são exemplo de um gótico que é equivalente, na música sacra, à polifonia de Léonin e Pérotin. Ao lado: iluminura representando a construção da catedral de Burges.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Rabano Mauro, arcebispo e abade beneditino (c. 780-856), compendiou a história do conhecimento até o século IX nos vinte e dois volumes do seu De universo. *A imagem da esquerda corresponde ao livro XXII,* Sobre a Música e Seus Elementos, *em que três músicos tocam címbalos, uma harpa triangular de treze cordas e um alaúde de três.*

meiro lugar, o livro de Franco de Colônia (século XIII), que apresenta uma clara exposição da doutrina mensuralista e das formas da *Ars Antiqua*. Anteriormente, o tratado anônimo *Discantus positio vulgaris* iniciara a nova fase da teoria musical, que começou no século XIII: os trabalhos atribuídos a João de Garlândia refletem o progresso operado na técnica musical na primeira metade desse século.

Walter Odington escreveu *De speculatione musicae,* que pode ser considerado como uma grande suma ou enciclopédia dos conhecimentos que se podiam ter no século XIII sobre a estética e a técnica da música. De origem inglesa, parece ser também o autor de um tratado anônimo, o famoso *Anônimo IV* da série publicada por Coussemaker, no qual se registram dados sobre músicos da época que apresentam grande interesse para a história da música deste período.

A enumeração dos principais teóricos da *Ars Antiqua* não pode terminar sem se citar Jean de Grouchy, cujo tratado constitui uma preciosa fonte para a pesquisa das formas eclesiásticas e seculares, monódicas e polifônicas; escrito cerca de 1300, reflete a evolução para a *Ars Nova.*

Compositores

Na *Ars Antiqua* costumam distinguir-se dois períodos: o primeiro corresponde ao florescimento da chamada escola de Notre-Dame, entre 1160 e 1260; o segundo decorre desde esta data até 1320. Deve-se levar em conta que a determinação dos anos tem um valor simbólico; como é lógico, entre a *Ars Antiqua* e a *Ars Nova* houve uma fase de transição.

Segundo se disse em outra seção, entre os primeiros compositores da *Ars Antiqua* há que incluir o mestre Léonin. O citado tratado *Anônimo IV* informa que Léonin «foi grande organista» e que é autor do *Magnus liber organi de Graduali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando;* informa também que este livro de coro foi usado até o tempo de Pérotin. Em conseqüência disso, atribui-se a Léonin a composição organal a duas vozes sobre as melodias gregorianas de graduais, aleluias e responsórios para as principais festas litúrgicas do ano.

Não se conserva o primeiro original do *Magnus liber,* mas apenas três cópias do século XIII e de princípios do XIV. Não é, portanto, possível determinar se a notação é a primitiva

ou se se adotaram nas versões posteriores os sistemas que então se encontravam já em vigor. Necessitamos também de dados sobre a personalidade do autor: das palavras do mencionado *Anônimo IV* deduz-se que esteve ligado a Notre-Dame de Paris; pensou-se que pudesse ser um tal Henricus Leonellus Laicus, de cuja relação com a abadia de São Vítor, em Paris, há notícias. Todavia, não se pode precisar igualmente o grau da sua intervenção no *Liber.* Os historiadores mais críticos aventaram que pode ter-se limitado a selecionar e a escrever as melhores versões da voz organal de entre aquelas que os mais hábeis cantores improvisavam, embora isto não impedisse que inserisse também suas próprias. Mesmo que suas funções tivessem sido limitadas, seu contributo teria sido bem valioso.

O próprio *Anônimo IV* oferece também dados interessantes sobre o mestre mais preeminente de Notre-Dame: Pérotin, de quem diz que «fez cláusulas excelentes porque era ótimo descantor, e melhor do que Léonin»; indica igualmente que fez uma revisão do *Magnus liber* e que compôs *organa* e *conductus* com diferentes combinações polifônicas. As pesquisas efetuadas nos arquivos de Notre-Dame para determinar sua personalidade não tiveram resultado definitivo. Tentou-se identificá-lo com Petrus Succentor e com o teólogo Petrus Cantor, mas não se encontraram razões suficientes.

Relaciona-se também sua obra com o desenvolvimento do moteto e da métrica mensuralista da *Ars Antiqua:* precisamente, o modo rítmico adotado serviu para classificar algumas das suas obras. Entre as que figuram em diversos manuscritos foram-lhe atribuídos dois *organa* a quatro vozes, três *conductus,* uma cláusula a quatro, quatro cláusulas a três e as cento e cinqüenta e seis a duas vozes constantes do *Magnus liber.*

O maior mérito de Pérotin teria sido a composição a três e quatro vozes, já que parece que no século XII só se praticava a polifonia a duas partes; em princípio, poderia pensar-se que as vozes superiores só se relacionavam com o tenor, mas não entre si: isto explicaria as dissonâncias entre as partes superiores; no entanto, uma análise profunda do ritmo, dissonâncias, intervalos, cláusulas e cadências revela que o mestre de Notre-Dame concebia suas composições com um claro sentido unitário. Citemos, por exemplo, seus *organa* a quatro vozes, *Viderunt omnes* e *Dederunt principes;* a três vozes, *Benedicamus Domino* e *Exiit sermo,* as cláusulas *In odorem* e *Mors* e o *conductus Salvatoris hodie.*

Os mestres da segunda metade do século XIII desenvolveram as formas musicais e os princípios rítmicos da *Ars Antiqua:* a escola de Notre-Dame teve irradiação européia. Mas, ao mesmo tempo, a nova geração estabeleceu a transição estilística para as orientações seguidas pela *Ars Nova.* Assim, por exemplo, Petrus de Cruce dividiu os valores temporais das notas empregadas no período anterior, cindiu os antigos modos rítmicos e contribuiu para a evolução do moteto acentuando o significado melódico da voz superior e a função de suporte das inferiores.

A outro grande mestre, Adam de la Halle, dedica-se uma seção própria. De Jeannot de l'Escurel não resta senão um rondó polifônico, *À vous, douce debonaire,* a três vozes; as restantes obras que se conservam (motetos, *virelais,* rondós, etc.) são monódicas. Este compositor distingue-se pelo lirismo das suas melodias, que concebeu com uma intenção expressiva, patente até na correlação entre o significado do texto e a configuração do seu contorno melismático. O *Anônimo IV* cita também, em termos elogiosos, um mestre Pedro *(«Magister Petrus, optimus notator»),* Thomas de Sancto Juliano, Theobaldus Gallicus e muitos outros.

A música inglesa desta época não é muito conhecida, porque os manuscritos são fragmentários e não estão conservados. Parece deduzir-se destes que a escola francesa exerceu também influência nos mestres britânicos. Contudo, nota-se igualmente o prolongamento de uma tradição polifônica caracterizada pelo emprego de terceiras paralelas ou de séries de terceiras e sextas; como exemplo pode apontar-se o moteto anônimo a quatro vozes *Ave miles caelestis curiae,* que data de 1300, e, sobretudo, o cânone *Sumer is icomen,* obra excepcional a seis vozes, que se costuma datar de cerca de 1240. Já referimos a importância da escola inglesa de tratadistas. Um deles, o autor do reiteradamente mencionado *Anônimo IV,* afirma que «havia bons cantores em Inglaterra e mui deliciosamente cantavam». Cita, entre eles, Makeblite e Blakesmit.

A prática da polifonia é também antiga em Espanha: embora este fato seja tratado em outro capítulo, convém insistir nisso. O *Codex Calixtinus* ou *Liber Sancti Jacobi* é uma das fontes mais veneráveis da história da música. Na Biblioteca Nacional de Madrid conserva-se o chamado *Códice To-*

Embaixo: uma página do Codex Calixtinus, *com a imagem do apóstolo Sant'lago, um manuscrito da primeira metade do século XII. Este texto, do qual se ignora se é original ou cópia de outro anterior, contém vinte e um* organa *de grande valor musical, entre os quais uma bela melodia a três vozes que constitui, talvez, o exemplo mais antigo do gênero.*

Arquivo Salvat

ledano ou *Códice de Madrid.* Trata-se de um manuscrito com notas quadradas sobre pentagramas vermelhos. A coleção é de grande riqueza, uma vez que contém trinta e dois motetos e uns sessenta *conductus.* Outra obra capital para a história da música européia é o *Códice Musical de Las Huelgas.*

Relativamente aos historiadores que duvidaram da existência da polifonia hispânica na *Ars Antiqua,* é interessante mencionar que no *Anônimo IV* se fazem referências concretas à sua prática em Espanha, com menção expressa a Navarra e Aragão. Por outro lado, temos um belo testemunho poético nos versos marianos de Gonzalo de Berceo:

Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados;
Odí sones de aves, dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sones más acordados.
Unos tenían la quinta e los otros doblavan,
Otros tenían el punto, errar non los dexavan.

Adam de la Halle

Uma das figuras mais representativas da música do século XIII foi Adam de la Halle, já que cultivou todos os gêneros desenvolvidos neste século: foi, ao mesmo tempo, compositor monódico e polifônico. Os dados sobre sua biografia são escassos: os historiadores coincidem em reconhecer que nasceu em Arras, numa data compreendida entre 1245 e 1250; por isso, é também conhecido pelo nome de Adam de Arras; nos documentos figura igualmente como Adam le Bossu, ou Adam le Boscu (Bochu) de Arras, isto é, Adam, o Corcunda. O músico esclareceu, numa das suas obras, que esta alcunha tinha origem familiar e, portanto, não aludia à sua condição física, que era normal.

Arras foi um centro importante de irradiação artística no Norte de França. Neste ambiente favorável se formou Adam de la Halle; o prestígio da escola de Notre-Dame levou-o a mudar-se para Paris, onde continuou os estudos e obteve o título de «mestre em artes». Deve ter regressado à sua cidade natal cerca de 1270; conhecemos o nome de sua mulher, Maroie, e alguns dados sobre sua vida neste período. Em 1283 acompanhou o conde de Artois, Roberto II, na viagem que este realizou a Nápoles, para ajudar seu tio Carlos de Anjou a manter o reino, depois do revés das Vésperas sicilianas. Adam de la Halle passou para o serviço de Carlos de Anjou e, neste período, compôs o célebre *Jeu de Robin et de Marion.* Supõe-se, geralmente, que o compositor faleceu em Nápoles, entre 1285 e 1288, já que neste ano um sobrinho seu lhe dedicou umas linhas de elogio póstumo. Numa lista de *minstrels* contratados em 1307 para as festas da coroação do rei inglês Eduardo II figura o mestre «Adam le Bossu»; este dado parece obrigar a mudar para mais tarde a data da morte do compositor; pode, todavia, pensar-se que se referisse a outro membro mais jovem da mesma família.

Adam de la Halle é autor de uma extensa obra pertencente a diversos gêneros: alguns historiadores puseram em dúvida se as diferentes composições que lhe são atribuídas são do mesmo autor. Conservam-se em mais de vinte manuscritos, num dos quais aparecem distribuídas por matérias: canções, *jeux-partis,* rondós, motetos e peças para a cena e narrativas. Seus motetos figuram nas principais coleções deste gênero do século XIII, o que prova seu prestígio.

O musicólogo Coussemaker publicou em Paris, em 1872, a edição completa das *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, poésies et musique* (reimpressa em 1965). Na sua lírica monódica, que constitui a maior parte da sua produção, aflora a dupla tradição das canções de gesta e da arte cortesã trovadoresca, bem como os aspectos que caracterizam as manifestações artísticas da burguesia da época. Nas suas obras polifônicas, Adam de la Halle assumiu os critérios próprios da *Ars Antiqua,* embora se tenha mostrado inovador no emprego de textos profanos e de temas melódicos que se afastam das características das velhas práticas do moteto. Contudo, sua capacidade inovadora projetou-se principalmente na música de cena. Pode afirmar-se que Adam de la Halle, além de ser uma das figuras mais representativas da sua época, criou vias estilísticas inéditas.

Biblioteca Nacional, Paris

Por ocasião das festas da ressurreição de Cristo, das festas marianas e das comemorações dos santos, a Igreja apresentava espetáculos dramáticos que rememoravam aqueles acontecimentos perante os fiéis reunidos nos adros das grandes igrejas. Mais tarde, paralelamente àquelas dramatizações, surgiu um teatro profano acompanhado de danças e canções. À direita: página iluminada do Jeu de Robin et de Marion, *de Adam de la Halle, primeiro exemplo conhecido desse tipo de representações profanas.*

Capítulo 24

A contraposição monodia-polifonia

Para entender e avaliar justamente a relação existente entre monodia e polifonia no quadro geral da história da música é indispensável precisar os conteúdos desses dois termos. As raízes gregas de ambas as palavras fazem referência, no primeiro caso, ao canto *(ode)* único *(monos)* ou pronunciado por uma única pessoa, e, na segunda palavra, às vozes *(fonos)* múltiplas *(polys)*. Quer isto dizer que a *monodia* é o canto a uma só voz, ainda que quando sejam muitas as pessoas que o cantem se deva falar antes de *homofonia*, e a *polifonia* respeita ao canto a várias vozes, isto é, que consta de diversas melodias pronunciadas ao mesmo tempo por outras tantas pessoas ou grupos.

Falamos de canto e dizemos bem, porque não nos referimos à música produzida por um instrumento material, mas sim pela voz humana. Tanto monodia como polifonia respeitam a música vocal, e neste sentido só a elas se chama canto propriamente dito. No entanto, é verdade que, num sentido amplo, por vezes empregamos os dois termos para designar a música produzida por instrumentos artificiais. Assim, por exemplo, diz-se que a flauta é um instrumento monódico, porque só pode reproduzir uma voz ou uma melodia. Em contrapartida, a guitarra, o piano, o órgão e outros similares são instrumentos polifônicos, porque podem realizar ao mesmo tempo diversas vozes, diversas melodias.

Por outro lado, deve precisar-se o conceito de voz, aplicado a estes dois gêneros musicais, monódico e polifônico. A voz é o som produzido pelo aparelho fonador humano e, como qualquer som, consta de diversos elementos que o músico sempre distinguiu e isolou para realizar sua obra, a saber: altura, timbre, volume e variação.

Evidentemente, não entraremos em considerações de física acústica, porque só nos interessam os conceitos tradicionais que deram lugar à distinção e contraposição entre monodia e polifonia que estamos comentando. Pois bem, para distinguir uma da outra, basta fazer entrar em jogo um dos elementos fônicos que acabamos de apontar: a altura.

A altura tem a ver com a maior ou menor gravidade ou agudeza do som. Quando várias pessoas cantam exatamente a mesma voz, produz-se uma uniformidade quanto à altura, mas não relativamente aos restantes elementos fônicos, já que cada cantor emite com timbre e volume diferentes. Neste caso, não se produz polifonia, mas sim monodia. Mais: se forem um homem e uma mulher ou uma criança cantando a mesma voz na sua própria tessitura, atendendo a que estão à distância de uma oitava, pode dizer-se, com razão, que produzem um som polifônico; porém, segundo a classificação tradicional dos músicos, diz-se que cantam a mesma voz, e o resultado é uma monodia (ou homofonia) e não uma polifonia.

Em sentido amplo, pode bem dizer-se que a polifonia é inata ao homem, posto que desde sempre se juntaram duas ou mais pessoas para cantar e, por conseguinte, se produziu um efeito polifônico. Em sentido estrito, porém, se entendermos por polifonia a multiplicidade de vozes que cantam ao mesmo tempo não uma melodia, mas sim melodias diferentes, segundo uma determinada técnica para obter a simultaneidade de determinados sons, a invenção polifônica, de acordo com as notícias de que atualmente dispomos, pode situar-se historicamente no Ocidente cerca dos séculos VIII e IX da nossa era. Como é óbvio, referimo-nos ao conceito de polifonia próprio da cultura ocidental, nascido da análise realizada sobre as obras criadas, historicamente produto de dois fenômenos musicais, ou, para ser mais exato, de duas técnicas de composição musical, conceptualmente muito distintas e até contrapostas: a técnica instrumental e a vocal.

Museu do Prado/Arquivo Salvat

Em cima: Anjo Músico, *de Melozzo de Forlì (1439-1494). A imagem pode ilustrar o conceito de canto monódico, se bem que o acompanhamento com um instrumento de cordas possa produzir, se se quiser, um efeito polifônico vocal-instrumental. À direita: jovens virgens cantam em coro num retábulo de Jan van Eyck, do século XV. Aqui produz-se um efeito polifônico, como acontece sempre que canta um grupo de pessoas, salvo se todas cantarem na mesma voz.*

Como dizíamos, há instrumentos que são polifônicos. Sua própria estrutura está pensada para poderem realizar simultaneamente vários sons ou várias vozes de tom diferente. A dedilhação simultânea e contínua de várias cordas de uma lira, de uma harpa ou de um alaúde, ou então a ação, igualmente simultânea e contínua, sobre os mecanismos de um órgão ou de um piano produzem um efeito polifônico, isto

é, a concordância de vários sons que multiplicam os harmônicos de uma voz simples ou monódica. Mas, por outro lado, quando duas ou mais pessoas cantam em tessituras diferentes ou se fazem acompanhar por um instrumento, e este não repete a voz do cantor, produz-se a polifonia vocal-instrumental. É importante referir que os primeiros autores que falam de polifonia, como Otgerus (século IX), também chamado Hoger de Laon, nos seus tratados *Musica Enchiriadis* e *Scholia Enchiriadis,* não contrapõem a polifonia à monodia; antes, pelo contrário, consideram aquela como produto e continuação desta. Com efeito, duas são as técnicas que aparecem nas explicações deste autor: a *diaphonia* e o *organum.* A diafonia consiste na concordância simultânea de duas vozes que cantam horizontalmente a mesma melodia, mas numa tessitura diferente, qualquer que seja o intervalo entre os graus da escala. A distância entre as duas tessituras estabelece-se segundo a doutrina pitagórica das consonâncias, sendo o diapasão (oitava), o diapente (quinta) e o diatessarão (quarta) as mais perfeitas. Assim, a mesma melodia, cantada de maneira simultânea e eqüidistante à oitava, quinta ou quarta, produz a *diafonia.*

Archiv für Kunst und Geschichte

A técnica do *organum* assenta também numa melodia que se desenvolve em níveis ou tessituras diferentes. Mas, neste caso, as vozes partem do uníssono e, procedendo por um movimento divergente, chegam à tessitura estabelecida para cada voz, que pode estar situada à distância de uma quarta, uma quinta ou uma oitava, desenvolvendo-se assim em movimento paralelo até ao final da frase, em que as vozes, por um processo inverso, tendem a unir-se na nota que foi ponto de partida.

Como se pode observar, há um predomínio do movimento melódico das partes que conhecemos pelo nome de *contraponto,* em relação à resultante das consonâncias obtidas, que designamos por *harmonia.* Por outro lado, as obras da primitiva polifonia que chegaram até nós têm um evidente aspecto horizontal, em comparação com a verticalidade da polifonia posterior. Sua concepção está ligada à do tropo. O *tropo* é uma intercalação ou um acrescento introduzidos num canto litúrgico da missa ou do ofício da liturgia romana, isto é, numa peça do repertório gregoriano. Notker, monge do mosteiro suíço de Saint Gall, no século IX, principal propagador desta forma litúrgico-musical, explica que, para evitar o tédio dos longos melismas gregorianos interpretados sobre uma só sílaba e para facilitar sua memorização, inseriu textos poéticos nesses melismas, de maneira que a cada nota fosse aplicada uma sílaba. A inserção não foi só de textos, mas também de uma espécie de cunhas musicais dentro do próprio canto. Abria-se, assim, outra possibilidade para que a nova melodia não fosse acrescentada horizontalmente, interrompendo o canto, mas sim verticalmente, sobrepondo-a ao mesmo, e produzindo-se deste modo a polifonia. Por esta razão, a primitiva polifonia escrita que conhecemos aparece inseparavelmente ligada à monodia litúrgica, quer dizer, ao canto gregoriano, de maneira que, do ponto de vista formal, não se pode entender uma sem a outra.

Durante muitos séculos, monodia e polifonia estiveram em estreita relação, sendo sempre esta dependente daquela, não só enquanto estiveram especialmente ligadas ao culto cristão, mas também quando a polifonia passou para os motetos profanos e a canção cortesã.

Primeiras manifestações polifônicas na Península Ibérica

Os primeiros vestígios da prática polifônica na Península procedem, logicamente, das escolas monásticas e das catedrais. Um códice procedente do célebre mosteiro catalão de Ripoll, escrito entre os anos de 1018 e 1046, reúne certos tratados musicais, entre os quais se devem salientar os já citados de Otgerus e o de Hucbald de Saint-Amand, *De harmonica institutione.* Estes breves tratados de teoria musical contêm explicações sobre técnica polifônica, o que é, sem dúvida, revelador de que uma escola tão importante como a de Ripoll praticava a polifonia na primeira metade do século XI.

No século seguinte, viveu em Tarragona um cantor polifônico de extraordinárias qualidades, chamado Lucas, que

Arquivo Salvat

A música polifônica só se implantou na liturgia da Igreja hispânica na segunda metade do século XI. Na Catalunha, porém, consta já antecedentes dela, entre os séculos IX e XI, no mosteiro beneditino de Santa María de Ripoll (Gerona). Em cima: pormenor de um capitel no claustro da referida abadia.

Biblioteca Nacional, Paris/Salmer

faleceu em 1164, segundo consta do necrológio da catedral, que lhe chama *magnus organista,* isto é, grande cantor de *organum.* Enquanto os cantores litúrgicos da escola interpretavam o canto gregoriano, um cantor especialmente dotado improvisava uma segunda voz muito mais ornamentada no agudo, formando um discante. A obra assim interpretada chamava-se *organum* e o cantor *organista.* Pois bem, Lucas recebeu o título de *grande organista,* título idêntico ao mais tarde concedido a Pérotin, sucessor de outro discantor ou organista de Notre-Dame de Paris, chamado Léonin.

Estes primeiros indícios da prática polifônica na Península Ibérica aparecem na Catalunha, mas não no resto da Península. Isso obedece a uma realidade religioso-cultural específica nos diversos reinos hispânicos.

Desde a implantação do cristianismo na Península, as igrejas hispânicas haviam praticado um culto diferenciado do de Roma e do resto das igrejas. Os textos eram distintos, tal como a música cantada com tais textos. A expansão carolíngia produziu uma uniformidade litúrgica e musical em todo o Ocidente, onde chegou a implantar-se o canto romano, ou, para ser mais preciso, o canto romano-carolíngio, a que chamamos *canto gregoriano.* A Espanha aferrou-se à sua velha tradição e não aceitou as novas formas musicais que, desde o começo do império carolíngio, tinham começado a contagiar o repertório gregoriano: os tropos e a polifonia.

Em Aragão e Castela, a resistência durou até à segunda metade do século XI, em que o novo repertório foi introduzido por imposição dos papas, apoiados pelos reis. Mas, na Catalunha, a penetração do gregoriano começara muito antes, de uma maneira imperceptível e lenta, sem que tivesse mediado qualquer disposição legal, favorecida pela proximidade geográfica e pela estreita relação mantida desde havia muito com a Aquitânia. Os veículos mais importantes desta nova música foram os livros romano-francos, que começaram a circular muito cedo pela região catalã, e a propagação da regra de S. Bento, que ordenava o ofício divino de maneira semelhante ao romano.

Com o repertório gregoriano entraram as inovações musicais a ele ligadas. Se bem que tardiamente, também Castela e Leão acolheram a nova disciplina litúrgico-musical e, com ela, os elementos renovadores, polifonia e tropos. Produziu-se, então, uma espécie de colonização cultural propiciada pela constante imigração de clérigos francos e monges de Cluny. Ao mesmo tempo, a circulação de peregrinos para o sepulcro do apóstolo Sant'Iago tornou-se cada vez mais intensa. Assim, em meados do século XII, Castela e Leão, tal como a Catalunha, praticavam de maneira totalmente normal o estilo polifônico do outro lado dos Pirenéus.

A primeira grande manifestação de obras polifônicas surgira em torno da prestigiosa abadia de S. Marcial de Limo-

À esquerda: página de um manuscrito do século XIV com as regras de S. Bento para o governo dos conventos beneditinos, na qual aparece o santo com outros frades. Suas regras gozaram de enorme prestígio na Alta Idade Média pela sua concisão e moderação. À incansável pesquisa dos beneditinos devem-se a prática e a renovação do gregoriano no século XX.

Da fase do desenvolvimento polifônico que teve origem nas obras compostas para as celebrações litúrgicas da catedral de Notre-Dame, em Paris, conservam-se algumas coleções em Espanha. Uma delas é o Códice de Las Huelgas, *escrito para uso das freiras da Ordem de S. Bernardo que habitavam naquele mosteiro, cujo claustro se reproduz à direita.*

ges. Deste primeiro estilo conserva-se em Espanha uma das coleções de obras mais importantes de toda a Idade Média, a saber, o *Codex calixtinus*, de que falamos no capítulo anterior.

A segunda fase da produção polifônica medieval é representada por obras compostas em torno da catedral de Notre-Dame de Paris. Deste período existem em Espanha dois importantes códices com uma rica coleção de obras. Um deles, escrito provavelmente em Toledo nos finais do século XIII e conservado na Biblioteca Nacional de Madrid, contém muitas obras que aparecem também em outros manuscritos europeus.

O outro, um pouco mais recente, é o *Códice de Las Huelgas*, precioso manuscrito elaborado para o célebre convento burgalês.

Suas obras são monódicas e polifônicas. A singularidade deste manuscrito reside em ter sido realizado para uso próprio das freiras da Ordem de Cister e na perfeição da sua notação, pormenor que situa o códice entre os mais representativos da época.

Pertencentes a este período, conservam-se em Castela alguns fragmentos de outras obras. Mas é na Catalunha que aparecem em maior quantidade, apesar de não se conservar nenhum códice completo. Como princípio geral para o estudo da música medieval, temos de admitir que a falta de obras documentadas não traduz de maneira estrita e adequada a ausência real de um tipo de música, como neste caso pode ser a polifonia. Na Catalunha surgirão, porém, importantes obras representativas de um período singular da história da música medieval, a *Ars Nova*. O apoio dos reis da coroa de Aragão à música manifesta-se em numerosos documentos procedentes da chancelaria real, mas também está refletido nas obras polifônicas da *Ars Nova*. Em contrapartida, a perda da documentação da chancelaria castelhana, motivada pela grande mobilidade das cortes reais, foi a causa da escassez de documentos musicais representativos desta importante época.

Arquivo Salvat

Capítulo 25

Algumas obras da «Ars Antiqua»

Rondós, motetos e «jeux-partis», de Adam de la Halle

Embora sua origem seja monódica, o rondó foi adotado pelos compositores polifônicos, já que a repetição do estribilho constitui um meio eficaz para estabelecer um princípio de unidade entre as vozes. Conservam-se dezasseis rondós de Adam de la Halle, escritos a três partes: a melodia principal figura na intermédia; o compositor não seguiu com rigidez o esquema estabelecido por esta forma, tendo antes introduzido algumas variantes nas vozes acrescentadas. Ainda que se incluam no seu repertório de rondós os intitulados *Fines amourettes ai* e *Dieu soit en cheste maison*, trata-se de, respectivamente, um *virelai* e uma balada, que inculcam seu autor como precursor das formas que se desenvolveriam no século seguinte. Outros rondós interessantes são os intitulados *Amours et una dame aussi* e *Je nuir, je nuir, d'amourette.*

O emprego de letras profanas na polifonia é um dos elementos indicadores da evolução da *Ars Antiqua.* No moteto cantavam-se pelo menos dois textos ao mesmo tempo; por vezes apareciam associados o sagrado e o profano, o latim e a língua romance, e tendia a acentuar-se a independência das vozes. Este processo de enriquecimento contrapontístico cristalizou na polifonia do século XIV, cujos caracteres se começaram já a vislumbrar no século anterior. Conservam-se cinco motetos de Adam de la Halle: foram compostos a três vozes sobre tenores ou temas pertencentes ao cantochão; mostram uma escrita não muito avançada e dentre eles podem citar-se: *De una dame vient* e *J'os bien a m'amie parler.* Atribuem-se-lhe ainda outros seis; todavia, se bem que os temas neles tratados apareçam em outras obras suas, seu estilo é mais tardio.

A arte monódica de Adam de la Halle está relacionada com a canção cortês trovadoresca: expressa as mais refinadas manifestações do sentimento amoroso; na composição da frase desenvolve o tema com rebuscados efeitos de variação e inversão melódica, que separa com disposições cadenciais contrastadas; a reiteração

As criações de Adam de la Halle traduzem o espírito galante que imperava entre a rude aristocracia do século XIII. A ilustração francesa reproduzida embaixo evoca o ambiente social que inspirou o insigne trovador de Arras.

Biblioteca Nacional, Paris/Salmer

destes processos pelos compositores da época criou uma escolástica estrutural que não deixaria de influir na técnica da música posterior, tanto monódica como polifônica. Do mestre de Arras conservam-se trinta e seis canções cujos títulos refletem seu caráter: *De chanter ai volonté curieuse, Ma douce dame et amours;* de entre elas, a que começa com as palavras *«Helas il n'est mais nus qui aint»* é uma das que refletem uma concepção melódica mais moderna.

Na *tenção* monódica, o cantor simulava tratar o amor ou qualquer outro tema com outro trovador; o *jeu-parti,* em compensação, era um verdadeiro diálogo que decorria como conseqüência da proposta de um cantor, a que respondia outro. Seu tema era sempre uma questão amorosa, por exemplo, a melhor maneira de servir a dama. Adam de la Halle compôs dezoito *jeux-partis,* em dezesseis dos quais foi seu colaborador Jehan Bretel; pela alusão de alguns dos textos poéticos, deduz-se que foram escritos em Arras cerca de 1270; Bretel faleceu em 1272.

Referiu-se a influência de Bretel sobre seu jovem colega, mas, apesar das melodias de ambos corresponderem aos mesmos princípios estilísticos, não é difícil estabelecer diferenças individuais; citemos, por exemplo, o intitulado *Adan a moi respondés:* pergunta e resposta mantêm uma relação tonal (ambas foram escritas em dó maior) e formal, mas a melodia de Adam de la Halle é mais concisa na estrutura e mais sutil no contorno melismático; o compositor aplica o método da variação e reitera fórmulas cadenciais que acentuam a unidade monódica. Outros *jeux-partis* interessantes são *Adan, vous devés savoir* e *Adan, d'amours vous demant.*

«Jeu de Robin et de Marion», de Adam de la Halle

Enquanto alguns compositores do século XIII cultivaram apenas a lírica trovadoresca e outros as formas polifônicas, Adam de la Halle desenvolveu ambos os gêneros; por isso, sua obra pode ser considerada como uma síntese da estética musical desse século. Sua versátil capacidade constitui já um relevante mérito, mas o prestígio de que goza na história da música deriva principalmente da sua original contribuição para a comédia musical, com a composição do *Jeu de Robin et de Marion.*

Biblioteca Nacional, Paris

Em cima: iluminura que adornava uma edição de Todas as Obras do Trovador de Arras, Adam de la Halle. *O autor gozou de extraordinária popularidade na sua época e transformou-se em modelo e mestre de toda uma geração de compositores.*

Desde que se começou a pesquisar sobre a arte medieval, o interesse suscitado por esta obra entre os críticos não diminuiu. Na Idade Média, a comédia musical foi menos cultivada do que o teatro religioso; é também menos conhecida por falta de textos.

Há que apontar, no entanto, alguns antecedentes da contribuição de Adam de la Halle. Na sua própria cidade natal haviam sido representadas várias obras deste tipo, como o *Jeu de Saint-Nicolas,* de Jean Bodel de Arras, falecido em 1210, que intercalava cenas de taberna de caráter cômico, e o *Courtois d'Arras,* em que a encenação da parábola do filho pródigo permitia introduzir episódios semelhantes. Mais adiante, em 1270, representou-se em Tournai *Le garçon et l'aveugle,* que trata da dupla burlesca do cego rico e do lazarilho infiel. Neste ambiente escreveu Adam de la Halle o *Jeu du pélerin* e o *Jeu de la fouille,* em que combinou elementos líricos e fantásticos com a sátira política. Posteriormente, apresentou, em 1283 e 1284, na corte napolitana, o *Jeu de Robin et de Marion.* Nas duas primeiras obras mencionadas, a participação musical é reduzida, mas a última constitui um verdadeiro exemplo do teatro musical.

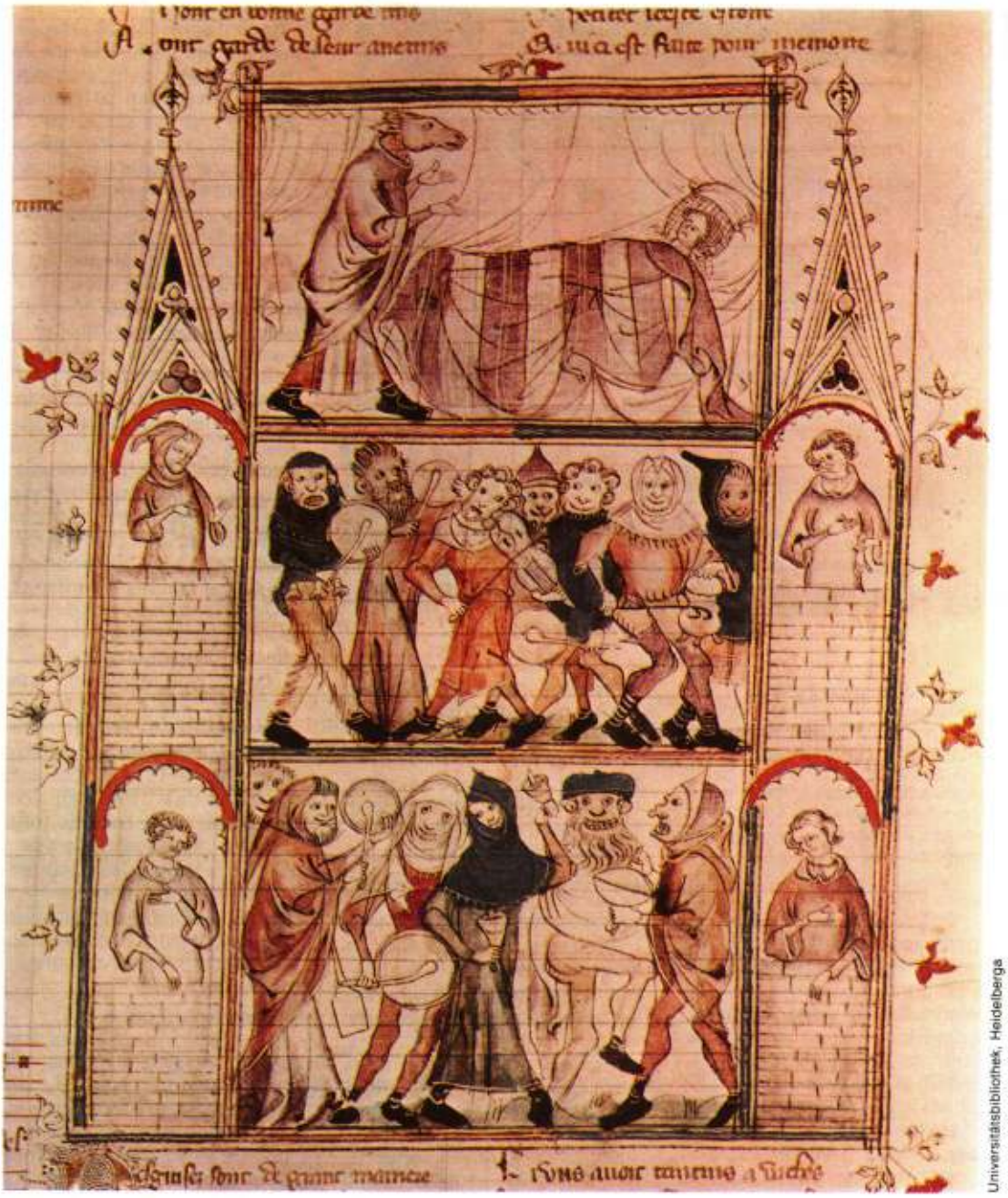
Sua estética deriva da *pastourelle* trovadoresca, mas relaciona-se também com a canção e a dança populares. A obra deu forma cênica à expressão dos sentimentos próprios da lírica monódica. Do ponto de vista sociológico, tem interesse pela resolução burguesa e aldeã da cultura cavalheiresca. Sua ação é simples: na primeira cena, Marion canta, num prado, seus amores com Robin; aparece então o cavaleiro Aubert, que a corteja, mas Marion repele-o. Quando chega Robin, conta-lhe o sucedido. Este, fanfarrão, lamenta não ter chegado mais cedo; ambos cantam e dançam, satisfeitos. Robin dirige-se à aldeia, a fim de ir buscar dois tocadores de cornamusa e flauta, Baudon e Gautier, que poderiam ajudá-lo na contenda com o cavaleiro. Encontra-os na praça da povoação, onde os aldeões se divertem; os músicos aconselham a levar também Huart e Péronelle. Entretanto, o cavaleiro, que voltou ao prado, pergunta a Marion se viu seu falcão e insiste nas pretensões amorosas. Neste momento chega Robin (que se adiantou aos seus companheiros, com o falcão ferido) e o cavaleiro esbofeteia-o e humilha-o, embora não consiga que Marion aceite suas propostas. Aubert é obrigado a afastar-se, quando chegam os músicos e amigos de Robin. Depois de ele partir, todos comem e dançam alegremente.

A ação requeria, sem dúvida, a disposição de uma cenografia múltipla, para que se desenrolasse nos lugares indicados: deve supor-se também que se representaria com o vestuário apropriado. Apesar de se tratar de uma das primeiras obras de teatro musical profano, as personagens estão bem definidas: fidelidade amorosa de Marion, presunção e covardia de Robin, etc. As melodias têm origem popular, mas há que reconhecer a Adam de la Halle o mérito da adaptação teatral das mesmas; os cantos e danças eram acompanhados pelos instrumentos citados no texto, mas não se pode falar de polifonia; nota-se um claro sentido tonal e uma estrutura na rítmica que corresponde aos critérios métricos da época. Pela sucessão de partes faladas e cantadas, o *Jeu de Robin et de Marion* poderia ser considerado como uma obra precursora da ópera cômica; mas insere-se numa estética diferente e foi um acontecimento artístico isolado, cuja influência posterior é duvidosa. O texto literário conserva-se em três manuscritos, mas os dezesseis fragmentos de música aparecem apenas em dois deles, correspondentes aos séculos XIII e XV; as variantes são escassas e a escrita corresponde à notação mensurada do tempo.

«Roman de Fauvel»

A corrupção de costumes, a situação política e a crise religiosa que se produziu em França nos finais do século XIII e começos do XIV inspiraram a composição de um extenso poema satírico conhecido por de *Roman de Fauvel,* que consta de dois livros; o primeiro (formado por mil duzentos e sessenta e seis versos) foi terminado em 1310; o segundo ficou concluído a 6 de dezembro de 1314 e nele figura o nome do autor dos dois livros: Gervais du Bus, notário da real chancelaria da corte francesa, que morreu em 1338. A sátira moral resolve-se em alegoria: com antecedentes como o *Roman de Renart,* este gênero encontrou então ampla difusão nas literaturas européias.

No século anterior, o feminino «Fauvin» tinha o significado de falsidade, superficialidade e hipocrisia; Du Bus empregou o masculino «Fauvel» (burro ou cavalo de cor) e erigiu-o em símbolo do mal, representativo da situação da época. No primeiro livro, Fauvel é lisonjeado por clérigos,



Universitätsbibliothek, Heidelberga

O Roman de Fauvel, *de Gervais du Bus, não só reflete a evolução poética e musical de princípios do século XIV como narra os acontecimentos políticos mais relevantes da época. O manuscrito que chegou até nós contém belas ilustrações, como a que se reproduz na imagem.*

nobres e até pelo papa de Avignon e pelo rei de França: pretende-se, assim, apresentar a subversão da ordem civil e religiosa, esta última contaminada pelo secularismo. No segundo livro, Fauvel aparece no seu palácio, rodeado pelos membros da sua corte (luxúria, avareza, heresia, perjúrio, etc.); depois de ter alcançado os favores da Fortuna, deseja casar com ela, para a dominar e evitar sua volubilidade, mas só consegue obter a mão da Vaidade. Os filhos do casal povoarão a França e todo o mundo. O poema conserva-se numa dúzia de manuscritos.

De certa maneira, as coisas mudaram a partir de 1314: a nobreza e o alto clero opuseram-se ao governo régio e especialmente aos impostos excessivos. Neste ano faleceu Filipe IV e, a 30 de abril de 1315, seu antigo ministro Marigny foi executado. Estes acontecimentos são narrados num dos manuscritos do *Roman de Fauvel,* cujo primitivo texto apresenta algumas alterações e acréscimos poéticos. As interpolações mais amplas são as contidas no segundo livro: figuram, por exemplo, longas passagens extraídas do *Roman du Comte d'Anjou,* de Jean Maillart, que foi notário como Du Bus. O manuscrito oferece belas ilustrações. Sua realização, segundo se deduz do próprio texto, deve ter sido pouco posterior a 1316. A revisão foi efetuada por Chaillou de Pesstain. Do ponto de vista musical tem grande interesse, já que apresenta não só inserções poéticas, mas também cento e sessenta e sete composições musicais pertencentes à *Ars Antiqua* e às origens da *Ars Nova,* algumas delas de Philippe de Vitry. Constitui, portanto, uma valiosíssima fonte para o conhecimento da música deste período.

A parte musical, muito variada, é monódica e polifônica, com breves melodias e complexos motetos. O manuscrito tem um índice sistematizado por gêneros, mas o número dos que aparecem no *Roman* é maior. Embora umas obras pertençam a repertórios precedentes, outras foram escritas expressamente para o *Roman.* A recompilação das canções é muito interessante, porque se apresenta como uma das últimas coleções medievais de baladas e rondós monódicos. Algumas delas derivam de polifonias das quais se adota o tenor, configurado com o ritmo adequado ao texto; utilizam-se *conductus* procedentes da escola de Notre-Dame: os exemplos incluídos são muito valiosos para o conhecimento da evolução e transformação desta forma e da sua adaptação à métrica moderna. As canções de amor apresentam uma grande diversidade estilística.

Contém ainda várias dezenas de prosas, das quais poucas são latinas; como nos outros gêneros, algumas procedem de *conductus,* de cantilenas ou de motetos; há também numerosos *lais* com letras francesas; abundam igualmente as melodias e versos de origem religiosa, nem sempre pertencentes ao repertório litúrgico, e assimiladas ao novo contexto poético. É admirável a riqueza tipológica de canções e refrães ou estribilhos.

Os motetos polifônicos não são menos interessantes do que estas composições monódicas. Figuram no *Roman* duas séries de vinte e quatro e dez exemplos; há um ou outro a quatro vozes com tenor, voz de *motetus, triplum* e *quadruplum;* em bastantes casos são originários também do grupo de Notre-Dame; outros foram compostos pouco antes da realização do manuscrito; alguns são de Ph. de Vitry ou da escola inglesa; como nos outros gêneros, torna-se ostensiva a transformação do moteto.

A inclusão de peças musicais não é arbitrária, correspondendo antes à intenção expressiva de cada episódio do poema; por vezes, glosa-se ou alude-se a algum aspecto concreto do mesmo: não se interrompe a unidade temática.

A importância musical do manuscrito assenta não só no número e variedade das composições contidas, mas também no seu significado histórico: a reunião de obras de princípios do século XIV com as pertencentes a repertórios antigos permite estudar a continuidade e a evolução estilística operadas nesta fase ■

Capítulo 26

A «Ars Nova»

O termo *Ars Nova* é usado hoje para designar uma orientação da atividade e da linguagem musicais que se manifestaram em França e Itália ao longo de todo o século XIV. O uso historiográfico da expressão *Ars Nova* é, no entanto, recente. O primeiro a propô-la, em 1904, foi o teórico alemão Hugo Riemann, que retirou a expressão de um célebre tratado do compositor e teórico francês do século XIV Philippe de Vitry, onde as conquistas técnicas e formais da *Ars Nova* se contrapunham aos estilos e modelos da *Ars Antiqua* (ou *Ars Vetus*) precedente. Segundo alguns estudiosos, a aplicação do termo *Ars Nova* à música italiana do século XIV é imprópria e deveria limitar-se antes à música francesa. Esta orientação historiográfica é hoje claramente minoritária, de forma que pela expressão *Ars Nova* se entende normalmente toda a produção musical polifônica do século XIV.

A «Ars Nova» em França

As conseqüências de uma ruptura com o passado uniram os músicos italianos aos franceses, se bem que o verdadeiro centro de irradiação da *Ars Nova* tivesse sido a França, a partir de onde a nova doutrina se propagou a Itália. Paris foi inicialmente a sede privilegiada da elaboração teórica e prática da *Ars Nova;* e, na universidade parisiense, orgulhosa da sua independência perante a autoridade episcopal, ensinou um dos principais teóricos da *Ars Nova:* Johannes de Muris (1300-1350).

O florescimento da livre especulação teórica da *Ars Nova* coincidiu com a crise da filosofia escolástica e o conseqüente reconhecimento da impossibilidade de demonstrar racionalmente as verdades da fé; o renovado interesse pelas leis matemáticas implícitas nos fenômenos musicais teve repercussões positivas no campo da elaboração teórica e conduziu a uma das mais importantes inovações da *Ars Nova:* a adoção do ritmo binário a par do ternário, o único empregado até então. O ritmo ternário, que simbolizava a Trindade divina, era na altura considerado «perfeito», enquanto o binário (típico da música de dança) era tido como «imperfeito». A gama dos valores musicais foi ampliada com as inovações dos teóricos da *Ars Nova;* juntamente com os três valores tradicionais *(longa, brevis* e *semibrevis)* introduziram-se a *duplex longa,* a *mínima* e, posteriormente ainda, a *semínima.* Também a notação musical foi enriquecida com novos elementos: Philippe de Vitry, por exemplo, na sua citada *Ars Nova,* de 1320, introduziu o uso de notas coloridas a vermelho para especificar o uso das síncopas. Estas inovações introduziram na música uma variedade e uma complexidade rítmicas até aí desconhecidas, justificando o orgulhoso sentido de independência intelectual dos compositores da *Ars Nova* em relação aos do século anterior.

O novo estilo não foi acolhido sem resistência e a *Ars Antiqua* teve, durante algum tempo, importantes defensores no campo teórico. Jacobus Leodiensis, que, no seu *Speculum musicae* (c. 1321-1325), se opunha vivamente às opiniões dos modernistas e de De Vitry, foi um deles. A *Ars Nova* teve de enfrentar inicialmente a oposição do próprio papado, chegando João XXII, na bula *Docta sanctorum patrum* (1324-1325), a condenar asperamente os inovadores.

Philippe de Vitry

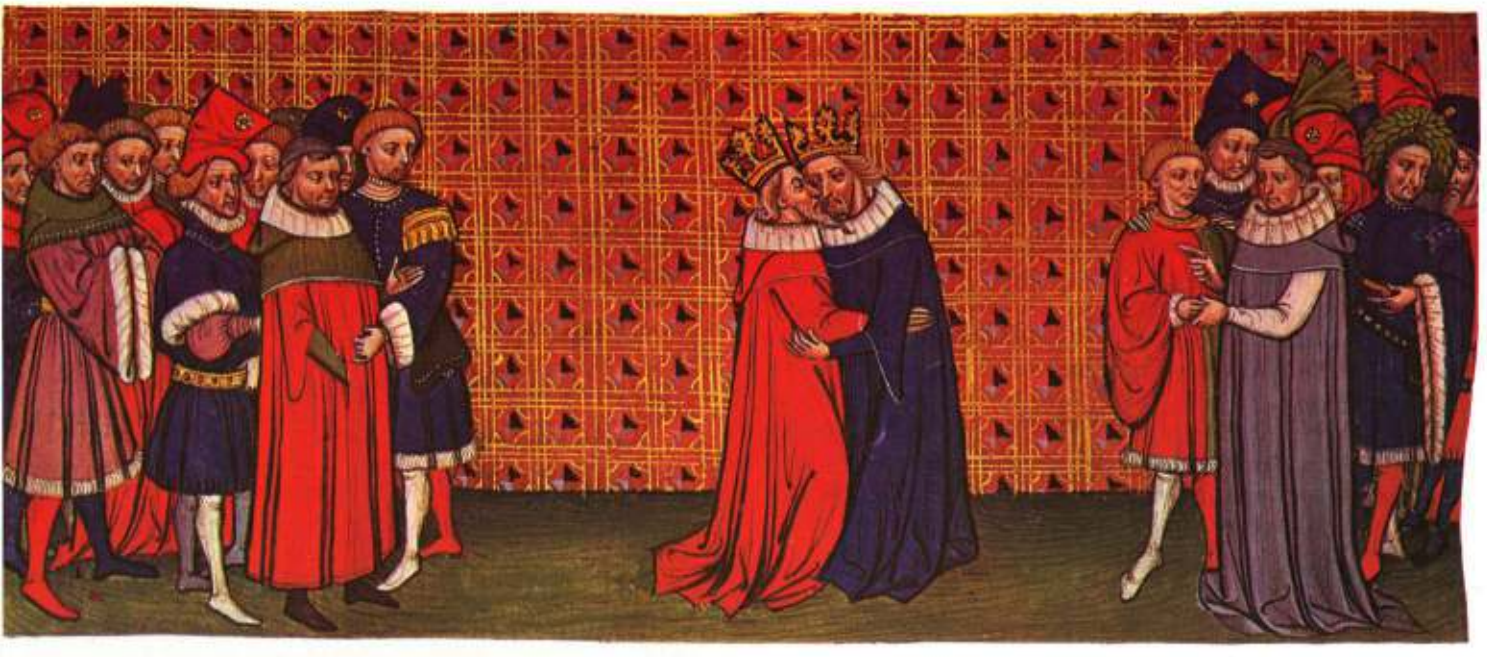
A primeira personalidade musical relevante da *Ars Nova* francesa foi Philippe de Vitry. Nascido em 1291, começou a carreira eclesiástica e estudou na Sorbonne. Desde 1316 até 1321 lecionou no Colégio de Navarra. Foi uma das personalidades políticas mais importantes de França (desempenhou as funções de conselheiro diplomático dos reis Carlos IV, Filipe VI e João II). Em 1351 foi nomeado bispo de Meaux, cargo que ocupou até a sua morte, ocorrida dez anos mais tarde, a 9 de junho de 1361.

Além de teórico e compositor, De Vitry foi um apreciado poeta. Francesco Petrarca manteve com ele uma correspondência assídua e definiu-o como *«poeta nunc unicus Galliarum»* («o único poeta atual da Gália»). Da sua atividade musi-

Um dos aspectos preponderantes da verdadeira revolução que a Ars Nova *produziu no campo da música foi a renovação do ritmo, com a adoção do compasso binário, muito apto para a dança. A gravura, assaz profana, evoca as evoluções de um par de bailarinos, muito afastados, sem dúvida, em espírito, da austeridade de outras épocas.*

Salmer

cal são testemunho quinze motetos, todos eles compostos provavelmente sobre textos próprios, que foram muito conhecidos no seu tempo. Estas composições estão freqüentemente relacionadas com acontecimentos de caráter público, tanto civil como eclesiástico: *Petre clemens tam re quam nomine*, por exemplo, é dedicado ao papa Clemente VI, provavelmente quando da sua eleição para o sólio pontifício, que se efetuou em 1342: *O canenda vulgo per computa*, em contrapartida, é dedicado a Roberto de Anjou, rei da Sicília, enquanto *Phi miles ad te*, de que apenas se conserva o texto poético, torna



patente a aversão de De Vitry por Inglaterra, na altura adversária de França, na Guerra dos Cem Anos.

Guillaume de Machaut

O representante mais insigne da *Ars Nova* francesa foi, contudo, Guillaume de Machaut (ou de Machault), talvez a primeira grande figura de compositor na história da música ocidental. Machaut nasceu cerca de 1300, num lugar algures da região da Champagne. Em 1323 foi nomeado secretário de João de Luxemburgo, rei da Boêmia, a quem seguiu fielmente nas suas numerosas deslocações às principais cidades européias. Após a morte de João, na batalha de Crécy (1346), Machaut esteve, por um curto período, ligado a Carlos II de Navarra, a quem dedicou um poema intitulado *Le jugément du roi de Navarre*. Quando Carlos II começou a adotar uma política antifrancesa, Machaut separou-se dele e vinculou-se cada vez mais estreitamente à corte francesa, em especial aos filhos do rei João II: Carlos, duque da Normandia, e João, duque de Berry, a quem dedicou o poema *Dit de la fontaine amoureuse*. Tal como De Vitry, Machaut abraçou também a carreira eclesiástica; em 1337 foi nomeado cônego de Reims, cidade onde passou os últimos anos de vida. Faleceu em 1377.

Guillaume de Machaut teve, sem dúvida, um alto conceito da atividade criadora. Habituado a freqüentar cortes reais e principescas, compôs para estas a maior parte das suas obras literárias e musicais, ocupando-se pessoalmente da seleção e cópia dos manuscritos. Por isso, sua produção poética e musical chegou até nós quase integralmente, enquanto das obras dos seus contemporâneos, tanto franceses como italianos (com a única exceção de Francesco Landini), só restam testemunhos fragmentários.

Antes de músico, Machaut foi, e assim quis ser considerado, um poeta. Pouco ou nada dado à especulação teórica, escreveu romances alegóricos, históricos e didáticos. Um deles, *Le Remède de Fortune* (c. 1342), contém sete trechos musicais que ilustram as diferentes formas líricas da época: *lai, complainte, chanson royale, ballade, virelai* e *rondeau*. Já na maturidade avançada, Machaut viveu um romance epistolar com a jovem Péronelle d'Armentière, de 18 anos; a pedido desta, que desejava que ficasse testemunho dos laços que a tinham unido ao músico, Machaut compôs um novo poema, *Voir dit* (1360-1363), também com variantes musicais.

Em cima: entrevista entre os reis Eduardo III de Inglaterra e Filipe VI de França, que iniciaram a Guerra dos Cem Anos. Este longo conflito provocou o aparecimento embrionário do espírito nacional francês, presente nos motetos patrióticos do bispo Philippe de Vitry. Na imagem da direita, a figura que canta, acompanhando-se com um curioso órgão portátil, pertence à época em que Guillaume de Machaut criava suas complexas e belas obras vocais. Poeta e músico, Machaut cultivou com freqüência temas profanos e legou à posteridade obras de grande inspiração.

Machaut pôs em música exclusivamente textos seus; significativamente, seus contemporâneos evitaram musicar suas obras literárias, reconhecendo-lhe tacitamente o direito à exclusividade sobre sua própria produção. São prova eloqüente do alto conceito em que o músico tinha seu trabalho alguns parágrafos das cartas que dirigiu a Péronelle d'Armentière, como aquele em que afirma: «Não costumo publicar nada feito por mim antes de o ter ouvido eu próprio.»

Entre as obras de Machaut, recordam-se principalmente trinta e quatro motetos: os textos em língua francesa, de caráter amoroso ou cortês, são muito mais numerosos do que os latinos, de argumento político ou encomiástico. A construção, em regra isorrítmica, é geralmente complicada pelos mais elaborados expedientes formais, com extensas síncopas.

São, em contrapartida, muito mais numerosas as composições sobre textos líricos *(virelais, rondeaux, ballades),* em que Machaut foi mestre e codificador insuperável; nestas obras costuma ser a voz superior, que recita o texto, a que constitui o ponto de partida da composição; a ela unem-se de uma a três partes do acompanhamento, geralmente instrumentais e subordinadas em sonoridade e relevo musical. As melodias têm, com freqüência, uma expressividade muito variada e inflexões de particular intensidade sublinham as passagens predominantes do texto. Alguns destes trechos revelam um extraordinário virtuosismo de construção; no rondó a três vozes *Ma fin est mon comencement,* por exemplo, a voz de tenor é construída sobre a mesma melodia da voz superior, mas invertida, ou seja, lida da última para a primeira nota, enquanto a voz média é constituída por uma melodia que se expõe na primeira metade do trecho e depois é repetida na segunda, por movimento retrógrado.

As composições literariamente mais elaboradas de Machaut são os *lais;* em compensação, certas obras intituladas *chaces,* a três vozes, utilizam textos descritivos e humorísticos e, com

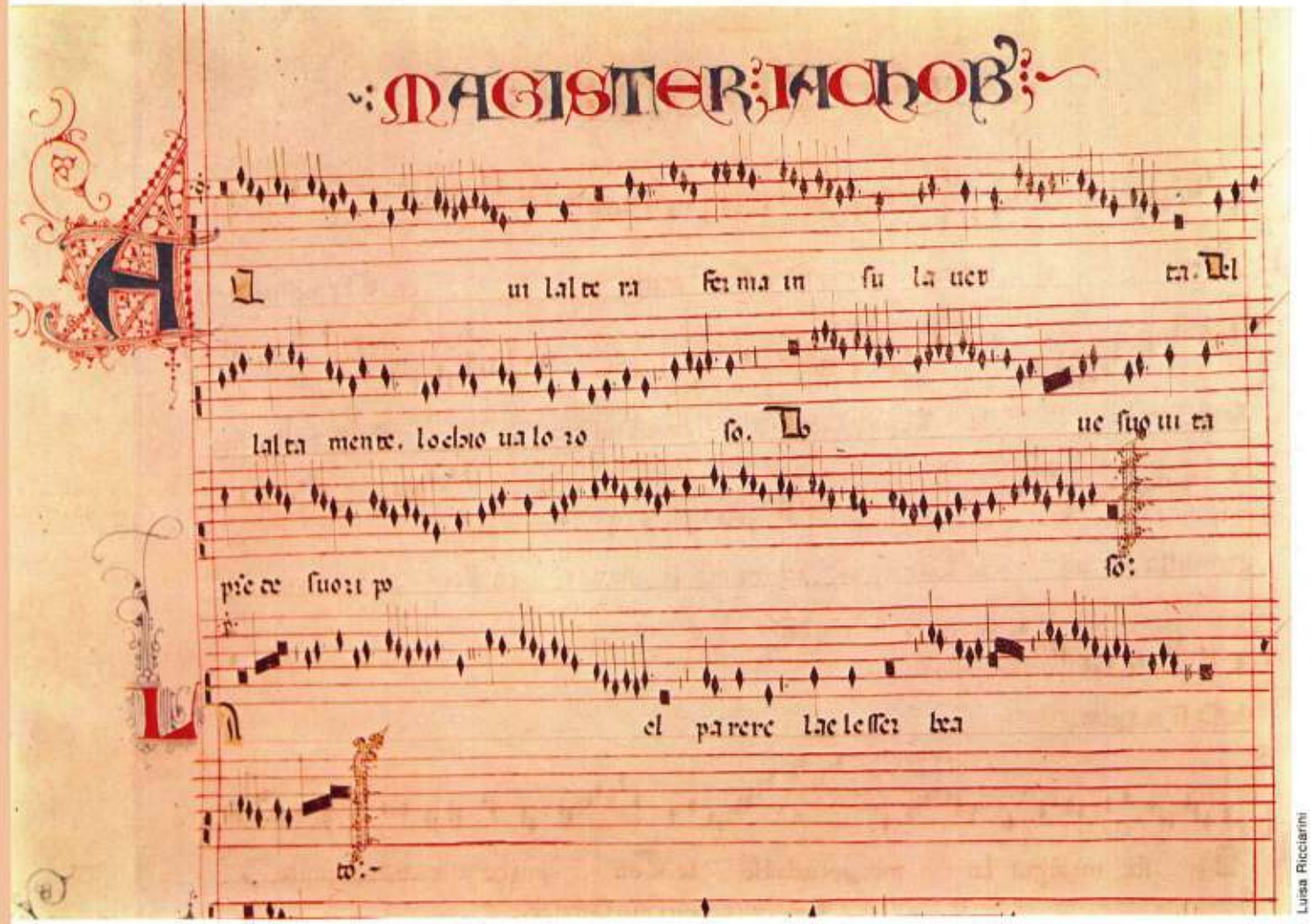
Arquivo Salvat

seu caráter de cânone, apresentam traços afins aos das *cacce* da *Ars Nova* italiana.

Autor sobretudo profano, Machaut escreveu também uma missa, a chamada *Messe de Nostre Dame,* que a tradição — infundada, segundo conclusões recentes — pretendia ter sido composta para a coroação do rei Carlos V, o Sábio, em 1364. Antes desta época existiam já missas que se cantavam, mas tratava-se sobretudo de centões feitos com fragmentos de diversos autores; a de Machaut é o primeiro exemplo de missa concebida inteiramente por um único compositor, com um esforço construtivo e de síntese que não tem precedentes. Perante esta obra monumental, que aos nossos ouvidos pode parecer áspera, embora sempre extraordinariamente vigorosa e expressiva, é impossível não experimentar um sentimento de profunda emoção. Ao celebrar a glória de Deus, o homem novo do «outono da Idade Média» celebra-se simultaneamente a si próprio com uma obra que é a exaltação da sua capacidade criativa.

Biblioteca da Catalunha/Arquivo Salvat

À direita: retrato de João I, o Caçador, rei de Aragão. Homem pacífico e amante das artes, reuniu à sua volta uma plêiade de artistas que gozaram da sua proteção. Houve entre eles alguns músicos de talento, que procuraram continuar a obra de Machaut.



Luisa Ricciarini

Esta partitura policroma corresponde ao cantus de Aquil'altera, *obra de uma das figuras centrais da* Ars Nova *italiana: Jacopo da Bologna. Faz parte do* Codice Squarcialupi, importante *documento para estudar a música daquele período.*

A fama de Guillaume de Machaut, notável já na sua época, sobreviveu à sua morte; quando esta ocorreu, em 1377, François Andrieu compôs uma *ballade* sobre o texto *Armes, amours de Dechamps,* que é uma *déploration sur la mort de Machaut.* Antes dele, nunca um compositor fora celebrado musicalmente por um colega. Além de Andrieu, sua herança artística foi recebida por um reduzido número de músicos ativos, que viveram na corte do conde Gastão de Foix (1330-1391), na do rei João de Aragão, na corte pontifícia de Avignon e, é claro, em Paris. Entre estes autores, convém recordar os nomes de Pierre Solange, Jean Vaillant e Jacob de Senleches. Nas suas obras, o uso contínuo de síncopas e de dissonâncias e a procura do novo conduzem amiúde a uma espécie de exasperado maneirismo expressivo.

A «Ars Nova» em Itália

A ampla difusão da cultura francesa em Itália a partir do século XIII conduziu a uma progressiva assimilação e reelaboração das técnicas musicais e polifônicas transalpinas. Os centros de irradiação da polifonia francesa em Itália foram, acima de tudo, as universidades de Bolonha e Pádua, freqüentadas por estudantes franceses que introduziram o novo estilo. O florescimento da *Ars Nova* em Itália foi, no entanto, em grande parte, independente destas influências, de modo que já cerca de 1325 o teórico e compositor Marchetto da Padova (1274-1305) podia contrapor, no seu *Pomerium in arte musicae mensuratae,* o sistema de notação italiano ao francês, dando como certa a plena aquisição do ritmo binário a par do ritmo ternário.

A *Ars Nova* desenvolveu-se em Itália inicialmente nas cortes de Milão, Verona e Bolonha. No seu primeiro período de desenvolvimento adquiriu a forma típica do madrigal: uma série de dois ou mais tercetos com música idêntica, seguidos por um ou dois versos (o *ritornello*) com música diferente.

Entre os primeiros compositores importantes da *Ars Nova* italiana devem recordar-se Giovanni da Firenze e Jacopo da Bologna, ambos ativos cerca de 1350, na corte de Mastino II della Scala, em Verona; nas obras destes dois autores, a vocalidade é muito mais florida e serena do que nas obras dos compositores franceses. As composições do mestre Piero, pelo contrário, revelam maior interesse pela técnica do cânone, que parece servir já de prelúdio à criação da *caccia* italiana: por exemplo, um cânone a duas vozes sustentadas por um tenor instrumental, que tenta produzir agradáveis efeitos de eco, utiliza vozes e motivos onomatopéicos sobrepostos e representa, com vivo efeito impressionista, cenas ao ar livre.

O centro principal da *Ars Nova* italiana foi, no entanto, Florença, se bem que a produção dos mestres florentinos, estreitamente relacionada com a atividade de um reduzido cenáculo de intelectuais, não tivesse tido particular ressonância fora da Toscânia. Entre os primeiros compositores ativos em Florença, quase todos eclesiásticos ou pertencentes a ordens monásticas, recordem-se Gherardello, Lorenzo e Donato, que levaram ao virtuosismo os floreados melódicos do madrigal.

Francesco Landini

O mais célebre expoente da *Ars Nova* em Itália foi Francesco Landini (1325-1397). Filho do pintor Jacopo da Casentino, perdeu a vista muito cedo, devido a um ataque de varíola. Estudou sob a direção de Jacopo da Bologna e aprendeu a tocar numerosos instrumentos, demonstrando uma especial predileção pelo órgão; por este motivo, foi também conhecido pelos nomes de Francesco Cieco (Francisco Cego) ou Francesco degli Organi (Francisco dos Órgãos). Nomeado organista da Igreja de S. Lourenço, em breve gozou de grande fama e renome nos ambientes burgueses; o historiador florentino Filippo Villani dedicou-lhe um capítulo no seu *Liber de origine civitatis Florentiae* e o humanista Coluccio Salutati escreveu que dele provinha «o glorioso renome da nossa cidade». Sua produção musical, tal como a de Guillaume de Machaut, chegou-nos praticamente na íntegra; compreende, no estado atual dos nossos conhecimentos, cento e cinqüenta e três composições (doze madrigais, cento e quarenta baladas e uma *caccia*).

Luisa Ricciarini

O retrato de Francesco Landini que se reproduz em cima encontra-se no Codice Squarcialupi, *obra de anônimos artistas florentinos. Este grande autor, chamado Francesco Cieco, é uma das figuras centrais da* Ars Nova *italiana. Sua mestria técnica e sua força melódica convertem-no num dos fundadores da escola musical italiana.*

Como se depreende da enumeração das suas obras, com Francesco Landini a balada converteu-se no gênero polifônico típico da segunda metade do século XIV escrito em texto vulgar, arrancando o madrigal da sua posição de predomínio. Nas baladas a duas vozes, que constituem o grosso da produção de Landini, nota-se uma linguagem muito sóbria, escassamente florida, muito mais íntima do que a dos madrigais. Até os textos musicados raramente têm um caráter superficial ou humorístico; trata-se, com freqüência, de versos do próprio Landini ou de algum dos mais importantes poetas florentinos da época, como Franco Sacchetti. Nas baladas a três vozes, em contrapartida, são evidentes a pesquisa formal e o desejo de enfrentar problemas mais complexos.

O estilo de Francesco Landini influiu, em certa medida, nos músicos transalpinos; a inflexão da melodia, já tipicamente

italiana, e o freqüente recurso a harmonias de terceiras e sextas (oposto ao gosto pelas consonâncias «perfeitas» de quarta e de quinta dos músicos franceses) são elementos que anunciam uma clara orientação de tipo nacional na música da *Ars Nova* florentina.

Outros músicos

Com Landini trabalharam outros músicos, cuja fama foi, no entanto, eclipsada pela do grande organista cego. Bartolino da Padova, ativo ainda cerca de 1380, mudou-se para a capital toscana, talvez por motivos políticos. Suas obras, porém, denotam explicitamente a influência do estilo francês. Niccolò da Perugia, por seu turno, foi um fecundo compositor de *cacce*, gênero musical a que conferiu um grau de virtuosismo jamais superado.

Por morte de Landini, em 1397, a representação da *Ars Nova* florentina recaiu sobre Andrea de' Servi e Paolo Tenorista; este último, no entanto, viveu longe de Florença, ao passo que as baladas de Andrea de' Servi, escritas quiçá por simples prazer pessoal, não tiveram qualquer divulgação em Itália.

O regresso da corte pontifícia de Avignon a Roma (1377) acentuou a influência da música francesa sobre a italiana. Em Florença, porém, a fusão progressiva da notação italiana com a francesa não provocou variações substanciais de estilo, e o gosto pelas amplas, suaves e floridas linhas melódicas manteve-se inalterado: nas obras dos músicos do Norte, e em especial nas do já mencionado Bartolino da Padova, a tendência para as linhas melódicas mexidas e recortadas, o uso freqüente de síncopas e a inclinação para o patetismo revelam uma influência francesa mais clara.

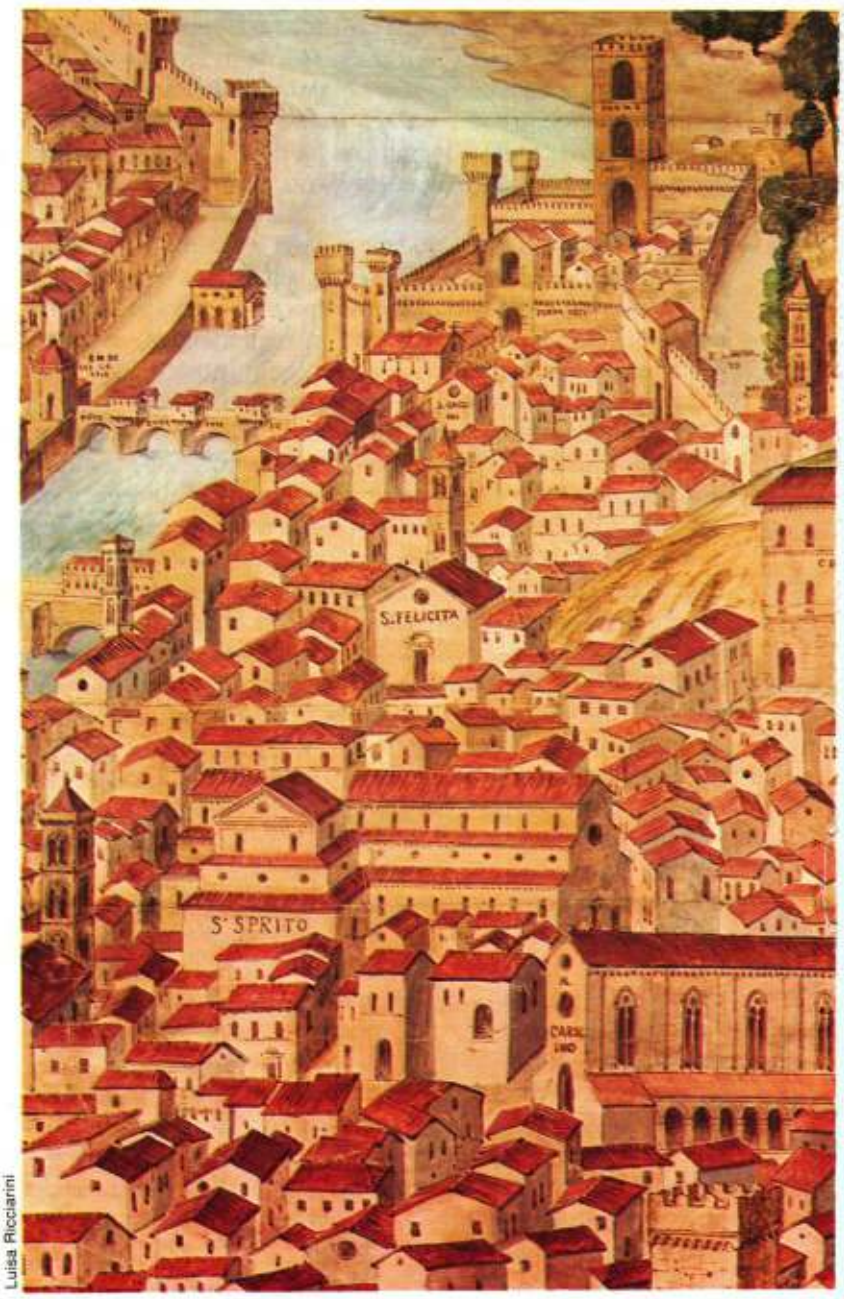
Nos princípios do século XV, um grupo de cantores, ligados aos papas cismáticos Alexandre V e João XXII e fixados em Bolonha, dedicou-se com assiduidade à composição de baladas sobre textos franceses e latinos. Fizeram parte dele Corrado da Pistoia, Matteo da Perugia (anteriormente ativo em Milão), Bartolomeo da Bologna e Giovanni da Genova; as obras destes autores evidenciam com muita força o desejo de igualar em complexidade técnica os representantes tardios da *Ars Nova* francesa. A penetração do gosto francês na Itália de princípios do século XV está demonstrada pela ingente quantidade de manuscritos italianos deste período em que figuram obras de autores franceses.

O avanço da influência ultramontana coincidiu com o progressivo declínio da *Ars Nova* em Itália, que acabou por esgotar sua própria vitalidade artística para depois confluir lentamente no estilo internacional franco-borgonhês do século XV.

Considerada no seu conjunto, tanto na versão francesa como na italiana, a *Ars Nova* teve uma importância decisiva no desenvolvimento da música ocidental. Efetivamente, só com a *Ars Nova* adquire definitivamente relevo a figura do compositor, que sai do anonimato geral dos séculos anteriores e assume inconfundível individualidade artística e expressiva. Individualidade do artista e da composição, que encontram seu equivalente numa maior complexidade da técnica interpretativa das obras polifônicas, que requer um conjunto de intérpretes profissionais ou semiprofissionais capazes de reproduzir corretamente as difíceis obras dos músicos italianos e franceses. Ademais, a produção musical adquire caráter leigo e liga-se às vicissitudes da cidade ou da corte, ao mesmo tempo que se separa gradualmente do culto e da celebração religiosa. O prazer estético é a única norma para avaliar uma obra: nos motetos politextuais dos compositores franceses, os textos entoados não são já compreensíveis, e afirma-se uma concepção artística de elite, destinada apenas a círculos restritos de entendidos. A *Ars Nova* constitui, pois, o momento da aquisição, por parte do artista do século XIV, de uma plena consciência acerca da complexidade e da individualidade da sua obra, bem como do seu valor autônomo: nas duas grandes figuras de Guillaume de Machaut e de Francesco Landini, que sobressaem sobre o fundo da música medieval anterior, a civilização musical européia começa a celebrar seus próprios fastos.

A «Ars Nova» em Inglaterra

Embora a supremacia do período da *Ars Nova* corresponda às escolas francesa e italiana, há que salientar também a contribuição inglesa. Noutro capítulo focou-se a importância dos teóricos britânicos na passagem da *Ars Antiqua* para a *Ars Nova*. A evolução para uma polifonia mais sensível, que superasse a rudeza da primitiva, tornou-se patente. Neste sentido, revelou-se particularmente interessante para o desenvol-



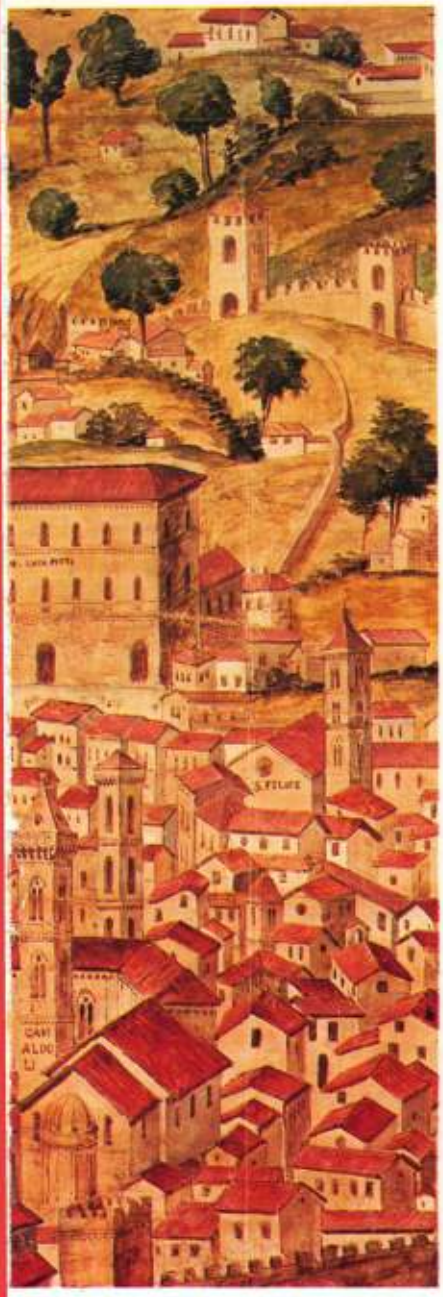
Luisa Ricciarini

vimento do conceito de consonância e da linguagem contrapontística a prática sistemática de acordes de terceira e sexta no *gimel* e no fabordão. Basta considerar a generalização do uso posterior das séries de sextas na música européia, para avaliar a projeção desta escrita harmônica: recordemos que Beethoven desenhou com esta disposição o tema do último andamento da sua Sonata Op. 2, n.º 3. Por outro lado, se bem que os mestres italianos tivessem cultivado o contraponto imitativo, não podem esquecer-se os precedentes britânicos do cânone.

Compositores como Forest, John Benet, Leonel Power e, sobretudo, John Dunstable foram educados musicalmente nos princípios da *Ars Nova* e contribuíram para a sua transformação: iniciou-se assim uma nova fase continuada pelos mestres franco-flamengos, que conseguiram um domínio da técnica contrapontística decisivo para a história da música européia. Dunstable escreveu normalmente a três e quatro vozes, ainda que também tivesse composto obras a cinco e a duas. Conhecem-se poucos dados biográficos seus: apenas consta a data da sua morte, ocorrida em 1453. As primeiras composições que dele se conservam foram escritas cerca de 1410, o que explica o caráter de transição da sua obra. De fato, em algumas das partituras adotou o estilo isorrítmico sobre tenor de cantochão; em outras, utilizou melodias gregorianas, mas sem resolução isorrítmica; num bom número delas empregou a balada, com uma melodia lírica desenhada com liberdade e sustentada pelas vozes graves; a expressividade das novas tendências levou-o igualmente a uma configuração declamatória da canção. Escreveu missas polifônicas completas ou diversas partes delas, motetos variados, cantos polifônicos marianos e composições com texto profano.

Quando a influência de França em toda a Itália era notável, os florentinos permaneceram fiéis à elegância e amplitude da linha melódica, traço que já caracterizava o estilo italiano. Sob estas linhas, vista de Florença em 1490.

Embaixo: cena de caça na corte de João Sem-Medo, de Bourgogne. Este ducado foi muito influenciado pela Ars Nova *britânica, em conseqüência da sua aliança com os ingleses durante o longo período da Guerra dos Cem Anos.*



Museu de Versalhes/Arquivo Salvat

A «Ars Nova» na coroa de Aragão

Os reis da coroa de Aragão, como Pedro III, o Cerimonioso, e seu filho João I, promoveram o desenvolvimento da música na capela real. Não só ordenaram que se ampliasse o repertório com a aquisição de obras estrangeiras, mas também que se contratassem músicos franceses e flamengos. Manuscrito inestimável para o estudo da música deste período é o famoso *Llibre Vermell de Montserrat,* que contém composições muito variadas, entre as quais figuram dez *cants dels romeus* (cantos dos romeiros), a duas e três vozes, em alguns casos com disposição imitativa em forma de cânone. Apresenta também o interesse especial de inserir várias danças religiosas, como a *Ballada dels goigs de Nostra Dona en vulgar Cathalan, a ball rodon,* constituindo uma fonte única para o conhecimento desta forma de expressão da religiosidade popular. Na corte aragonesa cultivou-se também a música profana: baladas, rondós, etc., eram interpretados nos serões palacianos. Sabe-se que as obras de Guillaume de Machaut eram muito apreciadas e figuraram nos programas destas audições.

A «Ars Nova» em Castela

No reino de Castela houve também um importante florescimento da música secular, na sua dupla vertente aristocrática e popular; infelizmente, perdeu-se a documentação sobre isso. Só restam testemunhos literários. Um deles é o *Livro de Buen Amor,* que data de 1330, segundo um códice, ou de 1343, segundo outro; o seu autor, o célebre Arcipreste de Hita, apresenta uma desenfadada cena musical, em que é citado um surpreendente número de instrumentos. Também se encontram várias referências musicais no *Libro de Alexandre,* extenso poema do *«mester de clerecía»,* composto cerca de 1240.

Tampouco se conserva grande coisa da música religiosa castelhana desta época. No *Códice de Las Huelgas* aparecem algumas composições que se podem datar deste século. É de apontar a importância da versão a três vozes (possivelmente, a superior era cantada e as outras confiadas a instrumentos) de um texto pertencente ao *Credo,* por susceptível de ser considerada como uma das primitivas contribuições para a tradução polifônica da missa. □

Biblioteca do Mosteiro do Escorial/Arquivo Salvat

Durante o século XIV, a corte de Aragão converteu-se num centro musical de primeira categoria. A contratação de músicos estrangeiros produziu uma abertura em relação às correntes artísticas que predominavam na Europa: o resultado foi uma atividade criativa de alto nível. Na gravura, um aspecto da cerimônia de coroação dos monarcas aragoneses.

Obras representativas

Capítulo 27

As obras de Machaut

«Remède de fortune»
Embora se pense que é uma das suas primeiras obras (o que a estrutura das suas peças parece confirmar), *Remède de fortune* («Remédio de Fortuna») é um poema muito importante porque, na sua versão musical, Machaut apresenta exemplos de formas que cultivou mais tarde e até algumas a que não voltou posteriormente. Entre estas figura uma *chanson royale* (canção real) e uma *complainte* (canção de lamento). O poema é de natureza monódica e apresenta uma interessante disposição rítmica baseada na antiga métrica grega de dáctilos e anapestos. As partes cantadas são: duas baladas *(En amer à douce vie* e *Dame de qui toute ma joie vient),* ambas a três vozes; um rondó *(Dame, mon cuer en vous),* também a três vozes; um *virelai (Dame, à vous sans retollir),* a uma só voz, em que se nota a vigorosa afirmação da tonalidade maior; uma *chanson royale (Joie, plaisence et douce nourriture),* também monofônica, em que transparecem claramente os caracteres da sua origem trovadoresca; uma *complainte (Tels rit au main qui au soir),* formada por trinta e seis estrofes a uma só voz, e um *lai (Qui n'aroit autre deport)* monofônico, de concepção trovadoresca.

O Remède de fortune constitui, pois, uma complexa síntese dos gêneros monódicos e polifônicos integrados no repertório de Machaut e uma valiosa fonte para o estudo da cultura musical da época.

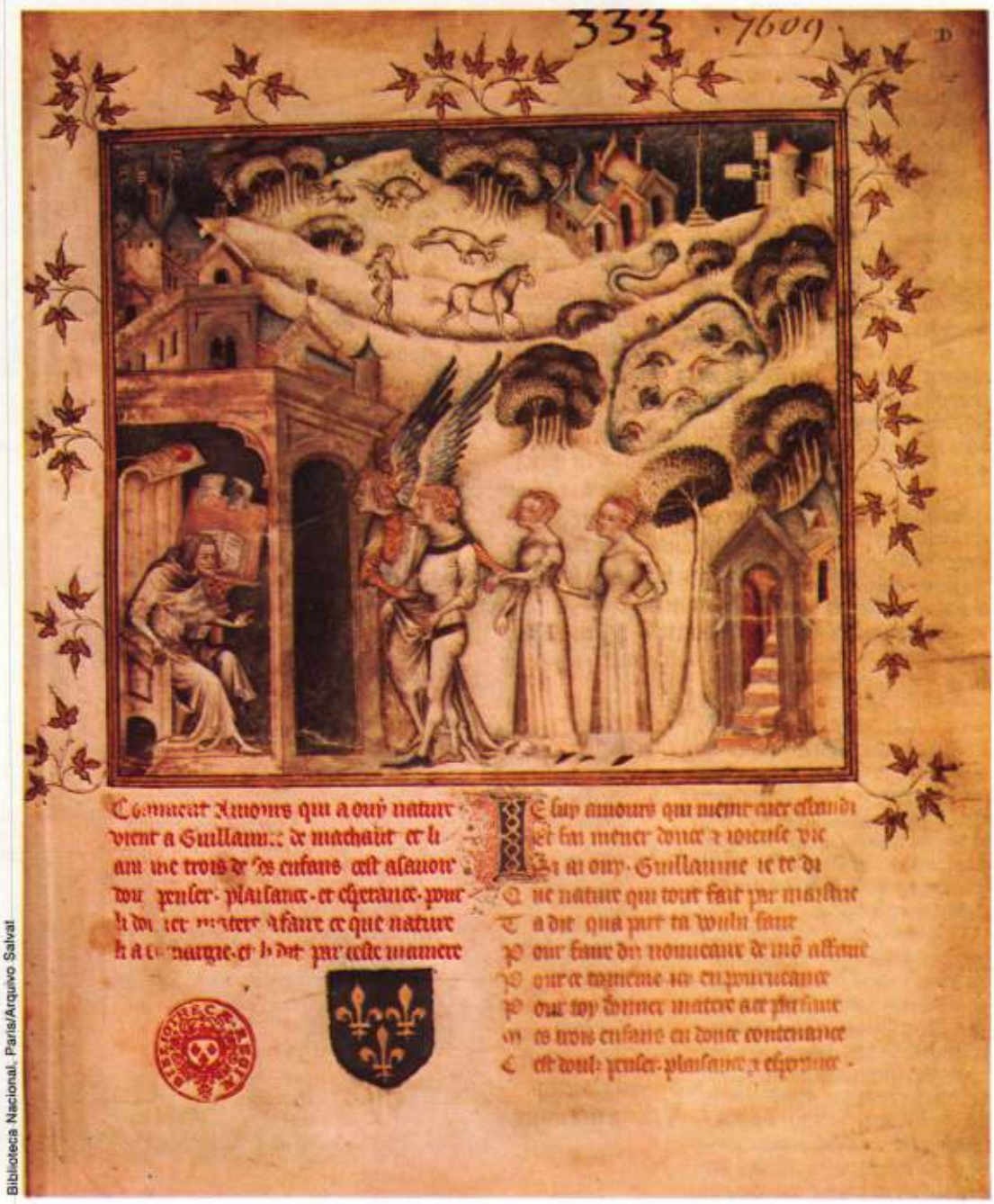
«Hoquetus David»
Da relação de Machaut com a tradição da escola de Notre-Dame temos uma curiosa amostra no denominado *Hoquetus David.* O *hoquetus,* composição em que duas ou mais vozes estavam semeadas de silêncios, de forma que quando uma se calava a outra se fazia ouvir, e vice-versa, era uma forma raramente cultivada no seu tempo. O texto do tenor provém do Aleluia de Natal, atribuído a Pérotin; a obra estrutura-se em duas seções sobre este tenor, em configuração isorrítmica: o estilo do compositor reflete-se na cuidadosa disposição polifônica e na atenção dedicada ao efeito musical do desenvolvimento linear das vozes.

«Lais»
A contribuição de Machaut para o *lai* e o *virelai* tem singular importância. Notou-se, com razão, que o compositor se mostrou mais conservador na sua produção monódica do que em outros gêneros, o que é aplicável aos seus *lais* e *virelais:* todavia, é forçoso realçar o interesse da sua versão polifônica destas duas mencionadas formas.

Conhecem-se dezenove *lais* escritos por Machaut, todos a uma voz, exceto quatro, *Je ne cesse de prier, S'onques douloureusement, Pour ce que plus proprement* e *En demandant et lamentant,* que apresentam um contraponto firme (por vezes, canônico e nota contra nota), cuja resolução plurivocal indica o domínio que o músico conseguira da linguagem polifônica.

Machaut cultivou o *lai* de doze estrofes. A métrica mensural, que contribui para a configuração formal, adota, em regra, uma disposição ternária: assim, por exemplo, em *Pour*

Esta delicada iluminura ornamenta uma edição das obras de Guillaume de Machaut, feita no século XIV. O autor do Remède de fortune *gozou ainda em vida de admiração geral e suas obras foram consideradas modelos de mestria técnica.*



Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

ce que plus proprement apresenta seis estrofes em 6/8, três em 9/8 e três em 6/8; em outros casos, a distribuição é simétrica: quatro estrofes em 6/8, quatro em 3/4 e as quatro últimas em 6/8. Reflete também o princípio da variação rítmica própria da época: *Amours doucement me tente* consta de quatro estrofes em 3/4, outras quatro em 6/8, três em 2/4 e uma em 3/4.

Pela extensão da tessitura, pensou-se que alguns *lais* implicavam mudança de vozes durante a interpretação; seria este o caso do intitulado *Nuls ne doit avoir merveille*, que, com *J'aim la flour de valour, Amis, t'amour me contreint* e *Pour vivre joliement*, figura entre os mais belos e refinados que escreveu.

Como já referimos, a ampliação do âmbito das vozes, que em certos casos chega às duas oitavas, constituiu um dos principais rasgos de Machaut. O compositor esforçou-se por estabelecer uma relação estreita entre o texto poético e a sua versão musical (o que se nota especialmento no mencionado *Nuls ne doit avoir merveille);* por isso, adotou um estilo silábico. A relação com as peças do mesmo gênero do século anterior manifesta-se no predomínio dos antigos modos rítmicos. Importa assinalar que alguns dos *lais* que figuram como monódicos poderiam ter tido interpretação polifônica e não se haver conservado as suas vozes.

«Virelais»

A técnica do *virelai* desenvolvida por Machaut é mais avançada do que a do *lai*, embora entre as duas formas se estabeleça a relação da origem silábica e da aplicação do princípio estrutural da repetição, com estrofes de configuração ABBAA. Nos seus vinte e cinco *virelais* monódicos, Machaut aplicou ainda uma ordenação rítmica segundo os modos antigos, mas adotou os novos critérios na regulação da duração dos sons, utilizando com grande eficácia artística as medidas sincopadas.

Nos *virelais* polifônicos que se conservarn, conseguiu belos resultados com a imitação contrapontística entre as vozes. Para eles escolheu a tonalidade das melodias de acordo com sua intenção expressiva. Machaut refletiu nesta forma as inovações polifônicas adotadas nos rondós e nas baladas. O verdadeiro artista faz evoluir as formas e cria outras novas; por isso, revela-se por vezes difícil encaixar uma peça como pertencendo a um modelo concreto, já que pode participar das características de vários; assim, podem considerar-se também como baladas os *virelais* intitulados *Quant je sui mis au retour* e *J'aim sans penser laidure*. Citemos entre seus mais belos *virelais* monódicos *Douce dame folie, pour Dieu*, e, entre os polifônicos, *Tres bonne et belle* e *Plus dure qu'un dyamant*.

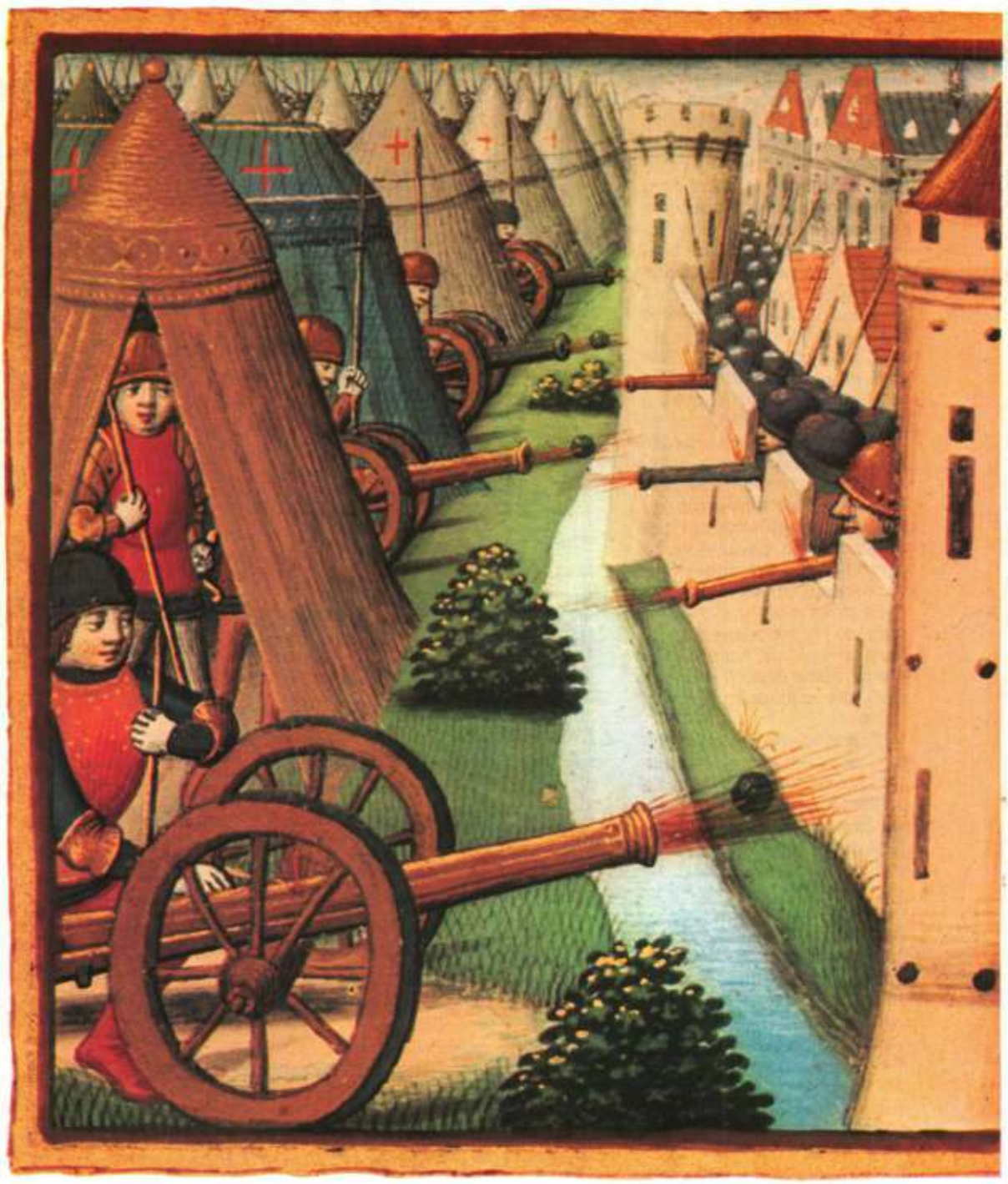
Como exemplo ilustrativo da versão musical da rima, pode mencionar-se *Moult sui de bonne heure nee, virelai* composto para duas vozes.

Motetos

Conservam-se vinte e três motetos de atribuição segura a Machaut; deles, seis têm texto latino, quinze francês e dois latino na voz *motetus* e francês no *triplum*. Quatro foram escritos a quatro vozes e dezenove a três; os textos são religiosos e profanos. Indicamos estes dados como prova da sua variedade e porque, de certo modo, refletem suas propriedades.

Os motetos de Machaut constituem um capítulo da história desta forma. Não só refletem os caracteres rítmicos e estruturais da música da época, como alguns mantêm uma relação com acontecimentos do seu tempo; assim, em vários, a voz do *triplum* termina com preces pela paz, em clara referência ao pesadelo da Guerra dos Cem Anos; outros estão relacionados com personagens concretas: *Tu qui gregem / Plange, regni / Apprehende arma et scutum et exsurge* é dirigido ao duque Carlos da Normandia e *Bone pastor Guillerme / Bone pastor qui pastores* foi composto para a celebração da nomeação de Guilherme de Trie como arcebispo de Reims.

Em geral, Machaut fixou uma disposição isorrítmica, mas não a observou com ex-



cessivo rigor. Assim, por exemplo, no intitulado *Fons totius... Fera pessima* apresenta primeiro o *triplum* e em *Christe qui lux* e *Felix virgo* começa com o *triplum*, a que se une o *motetus* antes da entrada do tenor e do contratenor; esta liberdade na configuração das entradas contribui para a variedade da forma. São também interessantes as soluções adotadas quando convergem textos em francês e em latim: *Quant vraie... Super omnes speciosa* constitui um bom exemplo desta correspondência. Nos motetos de Machaut, o texto do *triplum* costuma ser mais extenso do que o da voz do *motetus* e está dividido em pequenas estrofes; no *motetus* utiliza versos monorrimos ou emparelhados.

Na interpretação do texto, Machaut seguiu o princípio do acento. Tanto nos latinos como nos franceses, tornou compatível uma sólida estrutura, baseada numa firme determinação das diferentes seções em que dividiu a composição, com a conveniente continuidade do discurso polifônico. Aplicou o princípio da diminuição de valores para quebrar a excessiva simetria, se bem que, em certos casos, esta fragmentação produza uma curioso efeito que recorda o *hoquetо.*

Baladas

Machaut deu uma interpretação polifônica à antiga forma balada: só a intitulada *Dame, se vous m'estés lointeinne* é monódica; quinze foram escritas a duas vozes, vinte e três a três vozes e três a quatro. Há, no entanto, que levar em conta que o número de partes varia segundo os manuscritos; é possível que houvesse diversas versões, consoante as circunstâncias, pois o próprio Machaut alude a estas modificações. Do ponto de vista musical, é nas baladas que se projeta especialmente a capacidade criadora do artista. A versificação consta, em regra, de três estrofes de sete ou oito versos que correspondem ao esquema AAB e, em alguns casos, a AABB. A disposição rítmica é variada e mostra o emprego que Machaut fez da síncopa. O músico mostrou-se muito satisfeito com a intitulada *Nes que on porroit*, acerca da qual escreveu a respeito da participação instrumental na sua interpretação; é possível que os intrumentos executassem as partes que não têm texto ou que apoiassem toda a polifonia; porém, das indicações do próprio compositor sobre essa obra poderia também deduzir-se uma intervenção instrumental alternativa; a própria peça constitui uma amostra do emprego de material temático idêntico em diferentes composições.

Da balada *De toutes flours* temos notícias concretas de diferentes versões interpretativas, já que *triplum* e contratenor podiam trocar entre si; pode também ser citada como exemplo do uso sistemático da síncopação realizada com distintos valores; impõe-se ainda salientar sua vigorosa afirmação da tonalidade e a sólida fundamentação harmônica da voz superior.

Outra interessante balada é a que se intitula *Quant Theseus / Ne quier veoir.* Nota-se nela a influência do moteto, pelo uso simultâneo de diferen-

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Os desastres da Guerra dos Cem Anos inspiraram uma grande ânsia de paz; alguns dos motetos de Guillaume de Machaut são verdadeiras preces antibélicas. À esquerda: cerco de Rouen pelas tropas inglesas.

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

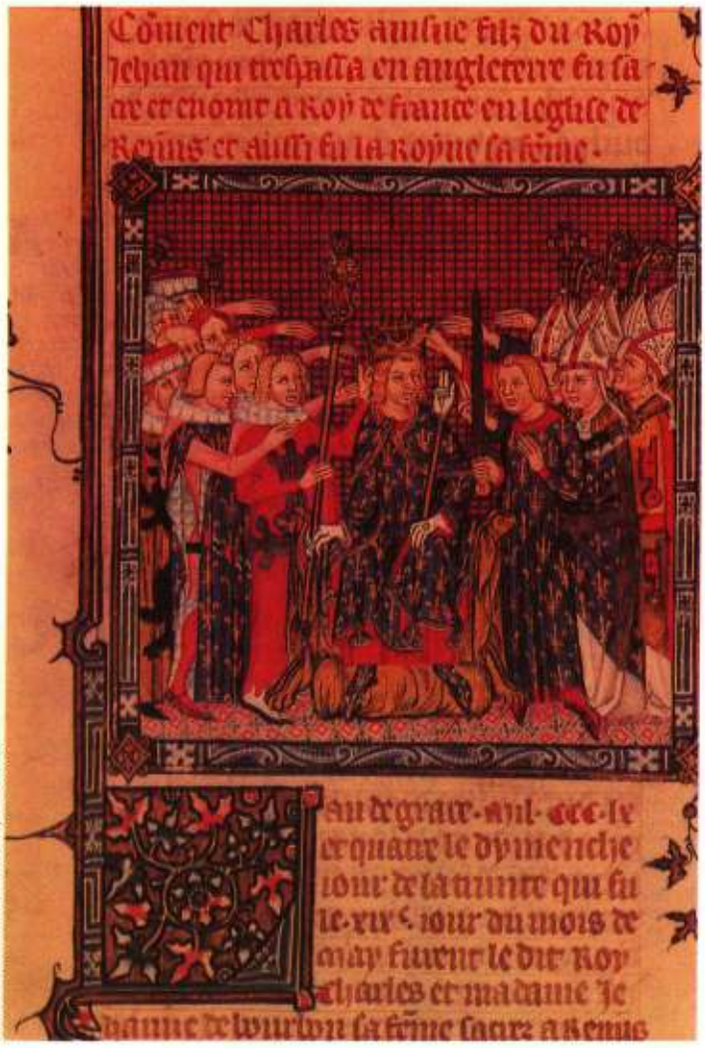
A partitura iluminada que se reproduz em cima corresponde a uma das baladas de Guillaume de Machaut. O insigne artista costumava escrever ele próprio os textos poéticos que serviam de base às suas composições.

tes textos; embora tenha sido realizada sobre dois poemas (um dos quais foi escrito pelo próprio músico), a estrutura musical é uniforme, porque o esquema métrico é idêntico. Como nas anteriores, utiliza uma medida de freqüentes períodos sincopados. Surpreende, nesta obra, a liberdade melódica do contratenor numa polifonia concebida a quatro vozes: Machaut procurava uma realização idônea da rima. São também representativas do seu estilo as baladas *Phyton, le mervilleus serpent, Dame, comment qu'amez de vous, Amours me fait desirer,* etc.; en *Sanz cuer / Amis, dolens / Dame par vous* escreveu um belo cânone em uníssono.

Rondós

As baladas e rondós de Machaut distinguem-se pela natureza dos textos poéticos, se bem que alguns, como *Dix et sept,* ofereçam analogia na disposição da rima. No seus rondós reflete-se a tendência da literatura do século XIV para a alegoria, o simbolismo e até o hermetismo. Esta orientação teria uma curiosa repercussão posterior nos anagramas com que se indicavam as entradas das vozes nos cânones: é apropriada a classificação de enigmáticos pela qual são conhecidos, porque os cantores tinham de agudizar o engenho para entender o sentido do verso e deduzir o momento e a forma das suas intervenções. A adivinhação de jogos de palavras figurava também entre os entretenimentos cortesãos da época. De certo modo, alguns dos rondós de Machaut podem ser considerados precursores desta prática: citemos, por exemplo, *Ma fin est mon commencement,* cujo título alude à origem do canto do tenor e do contratenor na realização retrógrada da melodia da voz superior. A denominação de *Dix et sept* corresponde também a um significado intencional.

Em geral, Machaut seguiu nestas composições uma estrutura poética bastante uniforme; apresentam, contudo, algumas variantes: há três de treze versos e um de vinte e cinco. Os vinte e dois que se conservaram são todos polifônicos: sete a duas vozes, treze a três e dois a quatro. Há que repetir aqui que esta enumeração não pretende ser rigorosa: os diversos manuscritos oferecem variantes e o próprio Machaut indica que teria realizado versões diferentes de alguns deles; citemos, por exemplo, *Se vous n'estés,* escrito a duas vozes mas ao qual se juntou um contratenor de interessante tessitura. Como acontece em outras formas polifônicas, na interpretação participavam instrumentos. Machaut utilizou também poemas amorosos próprios da lírica profana; mencionemos *Vos doulz resgars, Tant doucement, Douce dame, tant com vivray,* etc. Como exemplo de observação da rima na sua interpretação musical, deve-se levar em conta *Quant je ne voy ma' dame,* escrito a três vozes. Em contrapartida, em *Doulz viaire gracieus* voltamos a notar a distribuição das vozes empregada por Adam de la Halle.



Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Durante bastante tempo pensou-se que Guillaume de Machaut compusera a Missa de Nostre Dame *para a coroação de Carlos V de França, de que a iluminura, em cima, reproduz um momento. Essa versão está hoje em dia muito desacreditada.*

«Missa de Nostre Dame»

Como referimos, Machaut assumiu a tradição, que é facilmente perceptível nas suas obras, mas, ao mesmo tempo, contribuiu para a abertura de vias inéditas. Uma delas é a que conduziu ao florescimento posterior da missa polifônica. Pela sua própria extensão e variedade, a versão contrapontística deste texto litúrgico implica o domínio da linguagem plurivocal. Do ponto de vista musical, a missa é um exemplo para as futuras obras divididas em diferentes partes ou andamentos: nela se conciliam diversidade e unidade.

Machaut compôs um dos primeiros exemplos desta forma: é conhecida pelo título de *Missa de Nostre Dame.* Não parece provável que tivesse sido redigida para a coroação do rei Carlos V de França, celebrada em 1364, como se julgou durante muito tempo. Machaut contribuiu poderosamente para fixar as partes da missa susceptíveis de tradução polifônica. Por outro lado, compreendeu muito bem que, apesar de se tratar de textos de diferente significado litúrgico e de interpretação separada, do ponto de vista musical deviam ser resolvidos como partes de uma única obra. Assim, por exemplo, no Glória e no Credo adotou uma estrutura estrófica semelhante; observa-se igualmente que no *Âmen* de ambos há uma coincidência na disposição rítmica que não pode ser considerada fortuita.

Nesta obra, Machaut demonstrou sua mestria no domínio da composição contrapontística: para superar o risco de parcelamento que poderia derivar da configuração estrófica, estabeleceu nexos de união entre os diferentes períodos e definiu a personalidade dos diversos números e seções que a integram: pequenas introduções e codas cadenciais contribuem para esta caracterização de cada membro e asseguram, simultaneamente, a continuidade dos mesmos. No Glória e no Credo empregou um tenor de livre criação; em compensação, no *Kyrie,* no *Sanctus,* no *Agnus Dei* e no *Ite, missa est* partiu de melodias gregorianas; notemos que, nestes números, utilizou uma conformação isorrítmica entre as vozes, que aparece também no *Âmen* do Credo.

Em geral, se bem que Machaut não tivesse eludido a ornamentação e, naturalmente, o movimento contrário, a *Missa de Nostre Dame* não incorre nos aspectos da polifonia do século XIV criticados pela famosa bula do papa João XXII, já que procurou que o texto pudesse ser facilmente compreendido pelos fiéis. A obra foi composta a quatro vozes.

Quando se formulam novas orientações estilísticas, parece que se quebram os vínculos com as correntes estéticas anteriores. Porém, o artista genial costuma assimilar o passado para sobre esta base criar vias novas para a expressão artística: a análise das obras de Machaut permite comprovar este fato. Por outro lado, na produção dos autores mais representativos de uma época cultural determinada concretizam-se as características que a definem. Justifica-se assim o espaço dedicado ao estudo das composições de Machaut. Através do mesmo, mostraram-se não apenas os fatores que distinguem sua contribuição, mas também os que figuram no período artístico chamado *Ars Nova.* ■

Orlando di Lasso

Archiv für Kunst und Geschichte

Orlando di Lasso foi o músico mais solicitado pelas cortes européias do seu tempo, nas quais recebeu todo o tipo de distinções. Ao lado, capa do manuscrito com os seus Salmos Penitenciais, *pintada por Hans Mielich, quando o músico contava 40 anos.*

Pouco se sabe sobre os primeiros anos da vida deste músico excepcional, que chegaria a ser o mais popular do seu tempo. Consta que nasceu em 1532, em Mons, Hainaut, território flamengo situado nos atuais limites da Bélgica; mas pouco se sabe sobre seu meio familiar e as condições em que decorreu sua infância. Tudo indica que foi uma pessoa atraente e que irradiava um encanto irresistível. Era proverbial a beleza da sua voz; uma tradição flamenga conta que, na infância, foi raptado três vezes por poderosas personagens que queriam monopolizar os dotes canoros daquela criança. Segundo parece, foi menino de coro na Igreja de S. Nicolau da sua cidade, onde aprendeu os fundamentos musicais. Aos 12 anos entrou como pajem ao serviço do cavaleiro Ferrante Gonzaga; começou assim sua relação com o mundo da nobreza, dentro do qual Lasso soube desenvolver-se com extraordinária habilidade. No cumprimento das suas atividades militares, Gonzaga esteve, entre 1544 e 1545, nos Países Baixos, Paris, Mântua e Sicília, e o adolescente Lasso acompanhou-o sempre. Entre 1545 e 1547 viveu em Palermo e entre 1547 e 1549 em Milão. Esta vida errante não era adequada para a formação musical do pajem; mas seu contato com Hoste da Reggio, compositor muito ligado aos Gonzagas, foi-lhe de grande utilidade. Aos 20 anos, Lasso era um músico competente e iniciara já sua carreira de compositor. Desligado dos Gonzagas, viajou até Nápoles, onde foi recebido no círculo do humanista D'Azzia della Terza e introduzido na Accademia de' Sereni. Um ano mais tarde, em 1553, partiu para Roma e viveu na corte do bispo Antonio Altovivi, protetor das artes. Foi tão grande a impressão que o jovem músico flamengo causou nos que o rodeavam que logo foi nomeado mestre de capela em S. João de Latrão.

Em 1554 recebeu a notícia de que seus pais se encontravam muito doentes. Regressou rapidamente à terra natal, mas, ao chegar, inteirou-se de que ambos haviam fa-

lecido. Há muito pouca documentação sobre esta difícil fase da vida do jovem, conquanto pareça que atravessou uma crise que o afastou da carreira musical. Ligado a Brancaccio, um curioso aventureiro, percorreu presumivelmente a França e a Inglaterra. Por fim, em 1555, instalou-se em Antuérpia, onde em breve contou com um influente círculo de amizades. É dessa época sua primeira coleção de madrigais, motetos e canções.

Em 1556, a corte do católico duque Alberto V da Baviera estava empenhada na tarefa de renovar a capela de Munique; Lasso teve então a oportunidade de obter aí um lugar como cantor, sob a direção do prestigioso Ludwig Dazer. Seu encanto pessoal valeu-lhe o apreço de todos. Em 1563, divergências religiosas levaram o duque a despedir Dazer, e o encarregado de o substituir foi Orlando di Lasso. Suas tarefas incluíam a direção dos coros e da parte musical dos serviços, a educação musical dos meninos cantores, a supervisão das cópias de música e a composição de missas, salmos e outras peças religiosas; gozou de um apoio muito superior ao que era habitual nas cortes da época, em virtude da paixão do duque Alberto pela música. Esta foi a base de uma estreita amizade entre ambos, que superou barreiras sociais e durou até à morte de Alberto. Com o filho e herdeiro deste, Guilherme V, manteve Lasso uma relação de cálido afeto, feita de pequenas cumplicidades e sentido do humor. A posteridade conservou um bom número de cartas de Lasso ao seu jovem amigo, escritas numa linguagem quase cifrada e reveladoras de uma corrente afetiva intensa, baseada na camaradagem e na familiaridade. Lasso contraiu matrimônio, em 1558, com a jovem Regina Wäckinger, filha de um oficial da corte, que lhe deu vários filhos, dois dos quais seriam músicos (Ferdinando e Rudolph). Sua sólida posição e a calma vida familiar não conseguiram, porém, matar totalmente o viajante empedernido que havia nele. Aproveitando o apreço e a influência de que gozava, Lasso viajou constantemente, por vezes convidado por altos dignitários, outras para supervisar a execução de qualquer das suas obras, outras ainda a título particular. Estas viagens não impediram seu trabalho criador; pelo contrário, suas missas, paixões, oratórios e especialmente seus celebradíssimos motetos continuaram aparecendo com regularidade, bem como suas canções e madrigais. Lasso era um mestre indiscutível, que dominava integralmente todas as técnicas musicais da época; contudo, sua imortalidade deve-se principalmente à frescura da invenção melódica, ao encanto poético, profano, que anima todas suas composições.

Lasso foi um triunfador no campo da música, mas ainda o foi mais no das relações humanas. A história registra poucos exemplos de um músico tão generalizadamente aceito, querido e reconhecido. Em 1570, o imperador Maximiliano II concedeu-lhe um título nobiliárquico; em 1574, o papa Gregório XIII nomeou-o cavaleiro da Espora de Ouro; diversos reis e nobres de toda a Europa convidaram-no para sua corte e fizeram dele alvo de todo o tipo de deferências e honras.

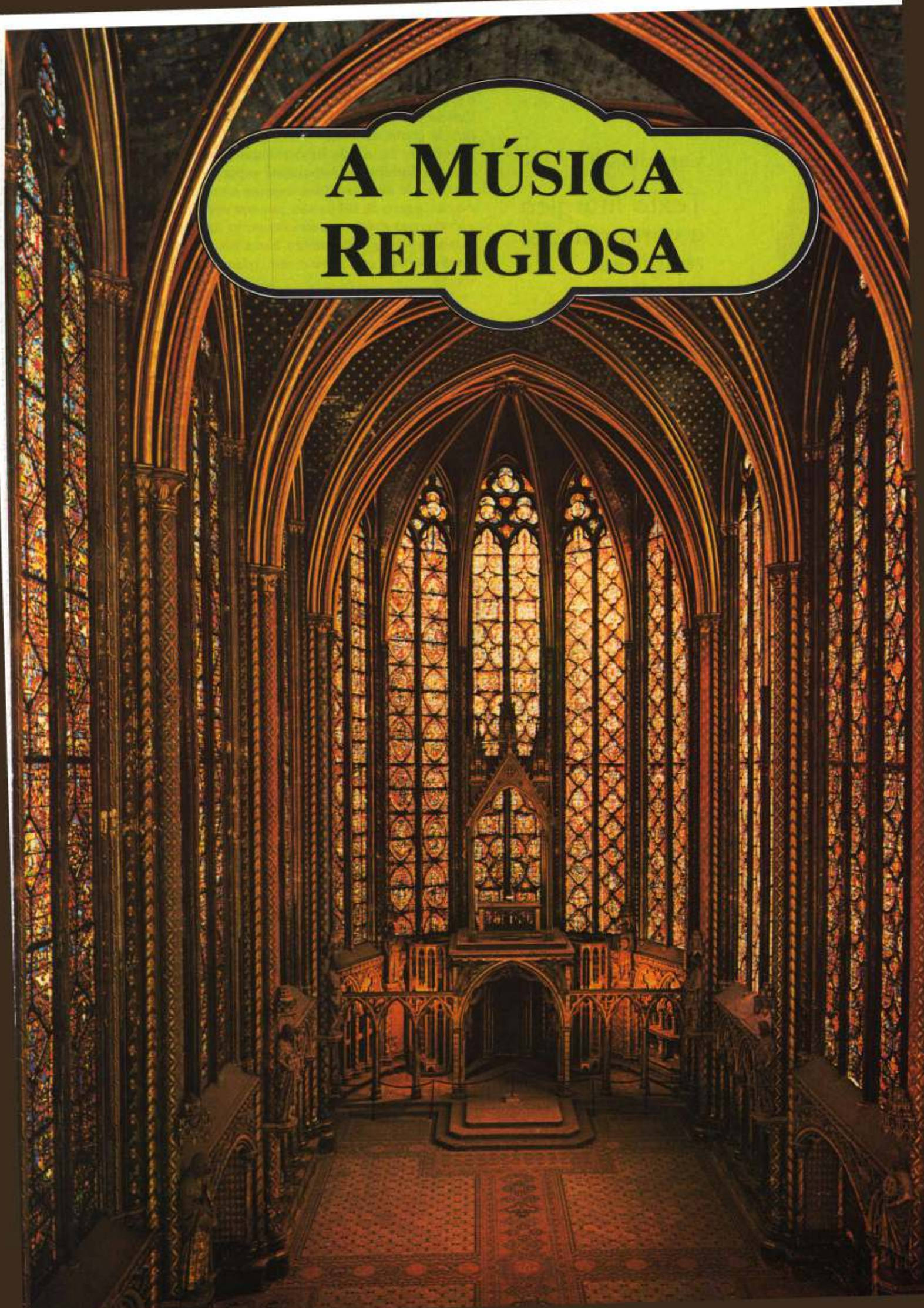
No final da vida, porém, mergulhou na tristeza e na hipocondria, talvez devido à resistência que uma natureza como a sua opôs ao término da juventude. Em 1584, seu filho Ferdinando sucedeu-lhe em algumas das suas funções, enquanto o músico se dedicava a recopilar e ordenar sua vastíssima produção. Em 1585 fez uma peregrinação a Loreto, passando por Verona e Ferrara. A música de vanguarda do seu tempo pareceu desagradar-lhe e suas últimas composições são talvez as mais conservadoras que saíram da sua inventiva. Embora sua capacidade criadora não tivesse sofrido qualquer redução visível, sua saúde e estado anímico viram-se muito afetados. Apesar de ter recebido convites para se mudar para outros lugares, preferiu permanecer em Munique, sua pátria adotiva. Ali faleceu, a 14 de junho de 1594.

Arquivo Salvat

Na vastíssima produção de Orlando di Lasso está representada a quase totalidade dos gêneros da sua época. Considerado um mestre do moteto — compôs uns setecentos —, escreveu, ademais, missas, litanias, lamentações, madrigais italianos, magnificats, *réquiems e todo os outros tipos de obras. À esquerda, uma página autógrafa das suas* Sagradas Lições do Profeta Job, *peça composta em 1565.*

Europa Press

A MÚSICA RELIGIOSA



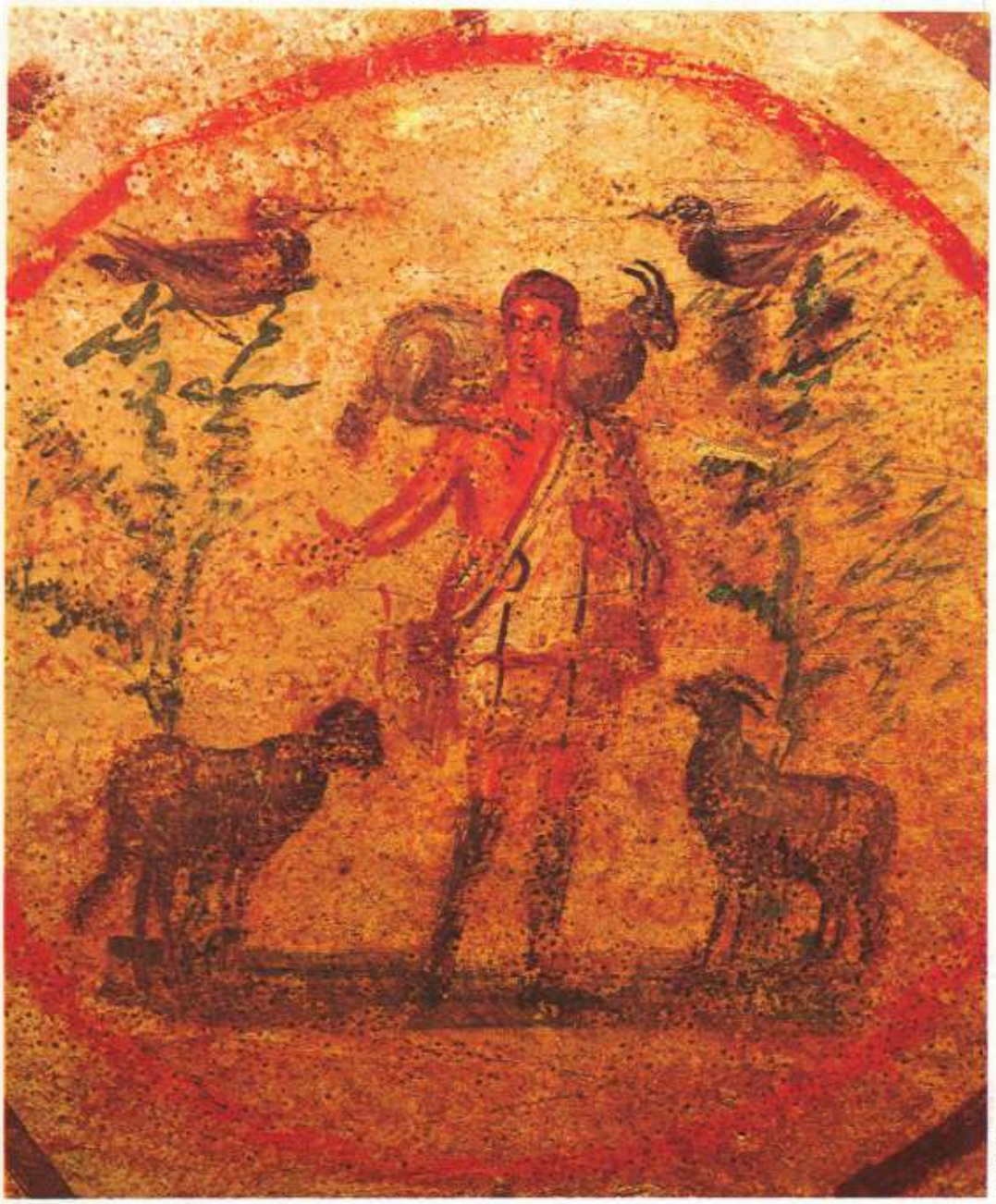
Capítulo 28

Texto litúrgico e composições religiosas

Uma das condições fundamentais da música na liturgia é sua utilidade ou sujeição ao serviço do culto divino. Segundo a teologia e a história da liturgia, o culto divino apresenta-se como um diálogo entre Deus e os homens. Este conceito aparece em numerosos documentos eclesiásticos e especialmente na constituição sobre a Sagrada Liturgia, do Concílio Vaticano II. Os interlocutores deste diálogo, Deus e a comunidade cristã, canalizam sua comunicação através de diversos meios. Deus fala fundamentalmente através da Bíblia, cujo parágrafos, perfeitamente separados e distribuídos no decurso do ano, são lidos durante o culto por um ministro. As passagens da Bíblia são, por sua vez, interpretadas pelos escritos dos autores mais relevantes da Igreja, os quais são também lidos publicamente. Estas leituras reproduzem a Palavra de Deus, que se ouve com grande atenção e total reverência.

A réplica a esta Palavra de Deus, que expressa submissão à mesma e outros afetos do sentimento religioso, realiza-se de duas maneiras: por meio do canto e da oração. Daí, a básica sujeição da música aos conteúdos religiosos dos textos. Não é concebível na liturgia a música pela música, ou a música como arte suscitadora dum mero sentimento ou duma pura atitude estética.

Historicamente, é um fato reconhecido que os repertórios



Pucciarelli

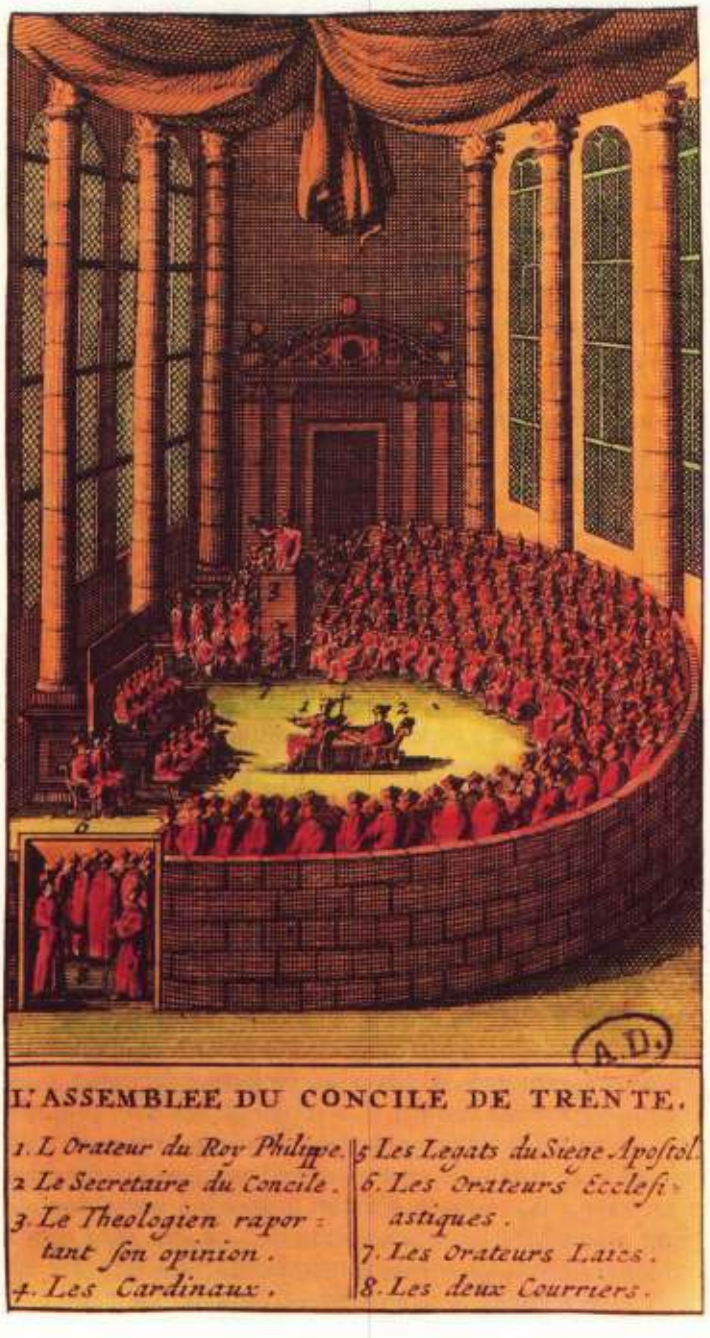
Entre as representações, freqüentes no século III, que aludem a Cristo como pastor de almas, encontra-se a que reproduzimos à esquerda, em que o Bom Pastor aparece pintado no cubículo da velatio, *nas catacumbas de Priscila, em Roma. Na época destas representações, a música da liturgia cristã reduzia-se a uma declamação melódica dos textos sagrados, modalidade que foi retomada pelo repertório gregoriano.*

A imagem da direita reproduz uma assembléia do Concílio de Trento, o décimo nono dos da Igreja católica romana, cujo objetivo foi combater a Reforma protestante. As decisões mais importantes acerca da música litúrgica foram adotadas durante o terceiro período do Concílio, em 1562. Nos decretos ditados a 10 e 17 de setembro daquele ano ficou estabelecido que a música litúrgica devia servir de inspiração aos fiéis, que as palavras dos textos sagrados, ditas ou cantadas, deviam ser inteligíveis e que os sínodos provinciais deviam definir práticas musicais de acordo com as necessidades e costumes dos diversos povos.

musicais do Ocidente não são, em termos gerais, fruto da elaboração repousada e racional das suas peças. Pelo contrário, a complexidade das mesmas, a variedade das suas formas e a homogeneidade de certos blocos, que poderíamos considerar como fósseis, permitem reconhecer uma acumulação de estratos sobrepostos pertencentes a outras épocas, em cujo nível inferior se situa a simples recitação dos poemas da Bíblia, chamados *salmos*, e de outras criações de feitura semelhante.

A cantilação dos textos

Por conseqüência, a primitiva música do culto cristão, herdeiro do praticado na sinagoga, não se revestiu de outra forma senão da declamação ou recitação dos textos, a que chamamos tecnicamente *cantilação*. Obviamente, esta cantilação, de que ainda restam amostras vivas e importantes no repertório gregoriano, efetuava-se aplicando determinadas fórmulas melódicas, que consistiam no recitativo sobre uma corda ou nota, chamada *tenor*, num *incipit* e numa cadência que servia de ponte entre a nota ou corda grave com que se iniciava e terminava a cantilação e a corda aguda do recitativo. O desenho melódico assim obtido respeitava e, mais, sublinhava as flexões e acentos dos textos literários, normalmente versificados.



Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

A cantilação dos poemas verificava-se segundo três sistemas importantes: a recitação direta, a responsorial e a antifonal.

Quando toda a comunidade sabia de cor o texto do poema, por este ser muito comum, efetuava-se a recitação do mesmo verso a verso, sem interrupções. De acordo com este sistema, a recitação podia ser alternante, de modo que um grupo ou um solista cantilava um verso e o outro o seguinte.

A recitação responsorial consistia fundamentalmente na intercalação de um estribilho que era interpretado pelo grupo, enquanto o solista cantilava os versos. Em geral, era extraído do poema e refletia a idéia mais importante do mesmo. Este sistema favorecia a participação comunitária, quando o poema era longo e não se podia reter facilmente na memória.

Por último, o sistema antifonal era um compromisso entre os dois anteriores. Mantinha-se a alternância dos versos pronunciados respectivamente pelos solistas, enquanto a comunidade, dividida em dois coros, respondia alternadamente a cada um dos solistas. Daí a utilização do termo grego *antiphonein* para designar esta maneira de cantar, que significa «cantar contra» ou «cantar coro contra coro».

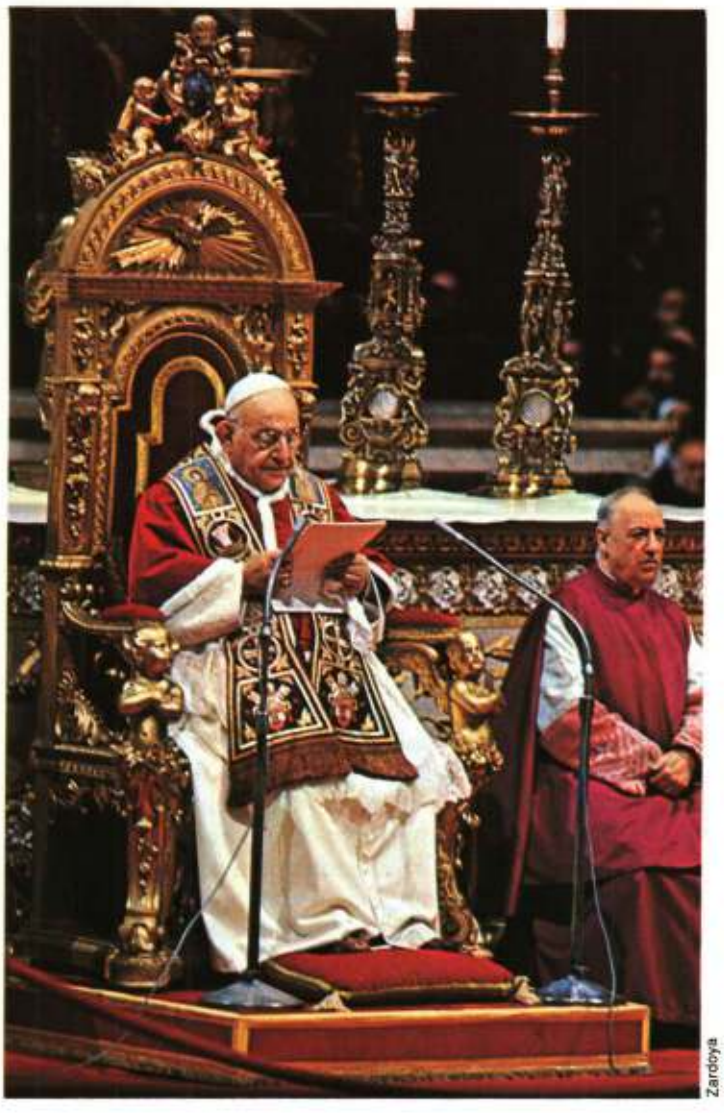
O mais importante para o estudo da relação texto-música é que o desenho melódico dos estribilhos de responsórios e antífonas repetia a fórmula melódica que servia para a cantilação dos poemas, pois, dessa maneira, as respostas eram perfeitamente introduzidas pela recitação do solista.

A livre composição

Pouco a pouco, contudo, foi-se efetuando uma progressiva ritualização das celebrações litúrgicas e produziu-se um abandono da participação comunitária em favor das intervenções dos cantores, os quais se sentiam cada vez mais livres de desenvolver e ampliar as formas melódicas simples da cantilação. Assim surgiu aquilo que hoje podemos considerar como o núcleo fundamental dos repertórios musicais litúrgicos. Nas suas peças subjaz um esquema simplicíssimo, muito primitivo, em que as palavras e sua particular prosódia são respeitadas ao máximo.

Independentemente deste núcleo fundamental, escreveram-se novas obras destinadas a grupos especializados, que formavam a *schola*, ou escola dos centros eclesiásticos mais importantes, onde eram instruídos os clérigos. Nestas obras aparece um processo de composição a que chamamos *centonal*, segundo o qual determinadas células melódicas, denominadas *centões*, passam de umas peças para outras, acumulando-se diretamente entre si ou através de fórmulas de coesão para formar um todo. Neste caso, os textos podem aparecer forçados, porque o que predomina é a célula melódica. Por fim, elaborado já o repertório na sua essência, as peças que se foram incluindo nas festas e ritos de nova criação limitaram-se a imitar as obras do velho repertório. Às melodias assim imitadas deu-se o nome de *melodias-tipo*, sendo por vezes bastante infeliz sua adaptação aos textos.

Uma vez aceito pela liturgia o processo de livre composição, dentro das margens que a poderosa influência das tradições permitia, é freqüente observar nos músicos um propósito de reproduzir e refletir a prosódia dos textos, bem



Zardoya

A luta no seio da Igreja católica pela clareza e inteligibilidade do texto no canto litúrgico durou até 22 de novembro de 1903, data em que Pio X definiu a natureza e tipos de música sacra. Sua doutrina foi retomada pelo Concílio Vaticano II, num documento datado de 4 de dezembro de 1963. Em cima: João XXIII, o papa que convocou este concílio.

como um certo desejo de descrever seu conteúdo semântico. Assim, por exemplo, no responsório *Tenebrae*, de sexta-feira santa, o grito de Jesus quando expira traduz-se por uma mudança súbita de corda para o agudo, de uma nona preparada por uma sexta e uma quarta. Do mesmo modo, na Comunhão de Pentecostes produz-se o salto repentino de uma quinta para o agudo e depois outra vez para o grave, para traduzir o inesperado do ruído que precedeu a vinda do Espírito Santo. Mas, em compensação, os autores da missa do *Corpus Christi*, no século XIII, decalcaram esta mesma melodia para musicar uma recomendação de Jesus aos seus discípulos: «Sempre que comais deste pão...»

O nascimento dos tropos e a generalização da técnica polifônica significaram o predomínio cada vez maior das formas métricas e musicais sobre os próprios conteúdos literários dos textos. Os tropos concediam cada vez mais importância à versificação, ignorando muitas vezes a música com a qual se deviam cantar. Assim, as obras necessitavam freqüentemente de música, e esta devia ser retirada pelos cantores de outras peças com fatura métrica semelhante. A este sistema de composição chamou-se *contrafactum*.

A técnica polifônica, por seu turno, tinha implícito o obscurecimento do texto, já que este nem sempre era pronunciado simultaneamente pelos cantores. Este obscurecimento tornou-se muito maior quando se desenvolveu a técnica do moteto. Este tipo de composição consistia na introdução de um novo texto na melodia acrescentada à voz principal, que era, em regra, a mesma do canto litúrgico ou gregoriano. Assim, enquanto o cantor de cantochão realizava a voz principal ou gregoriana, também chamada tenor, o cantor da segunda voz, a que se davam os nomes de *discantor* ou *organista*, interpretava esta com um texto diferente. A complicação tornou-se enorme quando, no século XIII, o ritmo passou a ser cada vez mais rápido e variável nas diversas vozes, entrecortando-se até a melodia num tipo de canto que alcançou grande êxito, chamado *hoquetus*, processo estilístico que consistia na súbita interrupção e rápida continuação de uma melodia, alternando com outra, o que dava a sensação de arquejo entrecortado ou, para respeitar sua tradução literal, de soluço. Por esta altura, o moteto alcançou sutilezas inverosímeis, podendo as vozes ser cantadas em línguas diferentes e com textos de conteúdo profano.

Primazia do texto

A Igreja, porém, não deixou de recordar a primazia do texto sobre a música nos cantos litúrgicos, mantendo o princípio de que o texto deveria permanecer sempre audível e inteligível. Assim, o papa João XXII promulgou um decreto, assinado em Avignon, em 1325, no qual se estabeleciam as normas da composição polifônica, que deviam respeitar o texto sagrado. Este documento não surtiu grande efeito, pois, embora se tivesse temperado o ritmo dos *hoquetus*, a polifonia sagrada foi-se tornando cada vez mais complicada. Houve que esperar pelo Concílio de Trento (1545-1563) para que os abusos fossem cortados pela raiz. A comissão que preparava a XXII sessão do concílio encarou inclusive a possibilidade de suprimir a música polifônica no culto. A idéia não vingou e a assembléia aceitou como critério universal que as palavras fossem compreendidas por todos.

Da reforma tridentina surgiu um novo estilo polifônico ligado a nomes como Palestrina, Victoria, Duarte Lobo e tantos outros grandes compositores, que conseguiram um equilíbrio entre música e texto. Sem substituírem completamente o contraponto pela composição simultânea, nas suas obras o texto é realçado pela música, não só do ponto de vista prosódico e de acentuação, mas também no seu conteúdo.

A polifonia religiosa viu-se arrastada no Barroco pelo progresso da música instrumental, voltando ao heterofonismo ou contraponto, que fora considerado proscrito, mas que surgia agora enriquecido com as novas técnicas da fuga. O papa Bento XIV lutou, em vão, por manter a primazia do texto audível. Só nos princípios do século XX se atalhariam os abusos num documento promulgado por Pio X, em que se manifestava o seguinte: «O texto litúrgico deve ser cantado tal como se encontra nos livros, sem alterações nem proposições de palavras, nem repetições indevidas, sem separação de sílabas e sempre de uma maneira inteligível aos fiéis que o escutam.» Formulava-se assim a doutrina tradicional da Igreja a propósito da relação texto-música, que seria reproduzida em fórmulas semelhantes nos documentos dos papas Pio XI e Pio XII e, sobretudo, no Concílio Vaticano II.□

Capítulo 29

O moteto

Ainda que sua presença na música dos dois últimos séculos tenha sido reduzida, o moteto constituiu, durante séculos, o gênero de música polifônica mais importante, flexível e evolutivo de quantos configuram a história da música ocidental.

Quase oitocentos anos de existência e de ininterrupto desenvolvimento tornam impossível uma definição genérica, pois o moteto foi, com freqüência, mais do que um gênero, no sentido estrito, um método de compor, por meio do qual os maiores músicos puderam expressar-se, e, ainda, um modelo estrutural que afetou profundamente outros tipos de música.

No entanto, pode generalizar-se a definição do moteto como uma obra polifônica, de caráter religioso e com texto latino. Apesar de tão concisa e vaga, veremos que esta definição também não se aplica inteiramente, consoante nos refiramos ao moteto profano da *Ars Antiqua,* ao cantado em língua vulgar ou ao da primeira fase do Barroco, mais na órbita da melodia acompanhada do que da concepção polifônica.

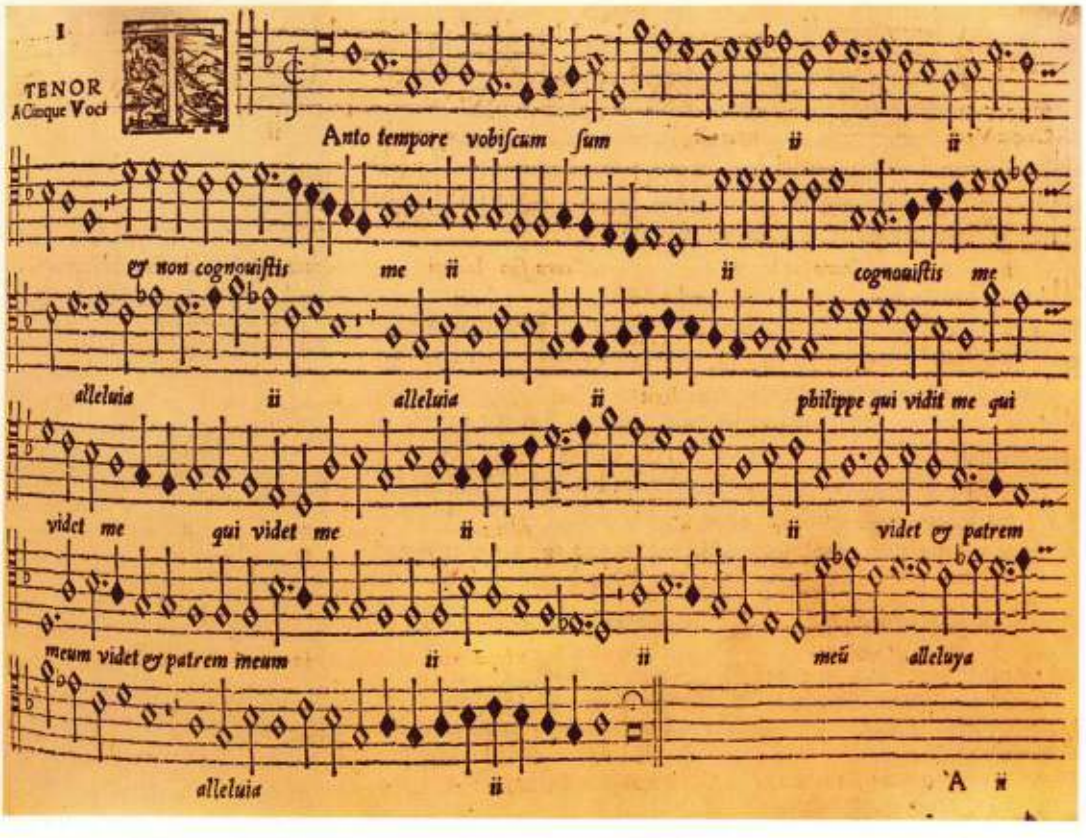
Após uma época de rápida evolução e consolidação dos seus métodos, cerca dos séculos XIII e XIV o moteto constituiu a expressão mais elevada e perfeita da arte polifônica do seu tempo, tendo chegado a invadir o terreno da música profana.

Durante o século XVI, a maior parte das obras dos autores mais relevantes é constituída, precisamente, por motetos concebidos segundo as regras já «clássicas» da polifonia renascentista. A partir de 1600, porém, as novas tendências estéticas orientaram o moteto para o estilo recitativo e o baixo contínuo, diversificando suas manifestações, que adotam traços particulares em diversos graus *(Concert Spirituel,* em França, *Anthem,* em Inglaterra, etc.), cuja importância será ainda perceptível no século XVIII, em que compositores tão diferentes como Bach e Mozart, entre outros, concorrerão para a evolução do gênero com esplêndidas contribuições.

Ainda que, depois, isso seja estudado com mais pormenor, convém referir a liberdade que sempre caracterizou a composição de motetos, liberdade que serviu de impulso e estímulo para que os músicos aplicassem novas experiências a outros gêneros nos quais a técnica do moteto exerceu uma intensa e saudável influência, quer na música medieval, quer na renascentista, quer ainda na barroca. Por isso, chama a atenção o gradual abandono do moteto precisamente na época que se reclama mais livre quanto ao exercício da música: o Romantismo. Embora grandes compositores — Schubert, Liszt, Verdi ou Wagner — tenham abordado o gênero, não deixa de ser um fato incontestável que a música romântica e pós-romântica seguiu novos rumos. Mas, até chegar a esse final da sua carreira (pelo menos, por agora), o moteto percorreu um longo caminho.

Origens

Pelo que hoje sabemos da Alta Idade Média, a música que se praticava naquela altura era essencialmente monódica, ou seja, constituída por uma única linha melódica, independentemente de serem vários seus intérpretes ou de ter instrumentos que duplicassem as melodias vocais.



Arquivo Salvat

Ihan Gero (século XVI) foi um músico, de origem provavelmente valã, que trabalhou em Veneza com os impressores Antonio Galdane e Girolamo Scotto e que, segundo certos testemunhos, foi mestre de capela de Pietro Antonio San Severino, príncipe de Bisignano. Compôs canções populares, madrigais e motetos, reiteradamente publicados na Itália e na Alemanha. À direita: partitura de um dos seus motetos a cinco vozes.

Mas já desde os finais do século VIII, se não antes, deve ter-se praticado de algum modo a polifonia, isto é, de execução simultânea de duas (ou mais) melodias diferentes. Os teóricos do século IX falam já, se bem que indiretamente, dessa prática, que parece limitada, a princípio, a certas passagens do canto gregoriano. Desta maneira, dava-se realce a determinadas solenidades litúrgicas.

Assim, nas origens da nossa cultura musical, a prática polifônica consistia na execução de uma segunda voz, provavelmente improvisada, que se cantava num registro mais agudo do que a melodia original, que era cantada simultaneamente por baixo daquela. O trecho gregoriano que merecia as honras deste acompanhamento polifônico era chamado, por conseguinte, *vox principalis,* ou *vox prius facta,* enquanto a voz superior acompanhante era a *vox organalis,* visto que o nome que se dava a este tipo de música era o de *organum,* nome inspirado na velha raiz semântica do latim *organicus:* o que é composto por partes relacionadas.

A *vox organalis* movia-se paralelamente à principal, mas já desde o século XI os tratadistas de música dão notícia do movimento contrário, o que enriquecia sem dúvida as possibilidades e tornava mais atraente o resultado musical; assim nasceu o *discantus.* Todavia, ambas as vozes continuavam submetidas ao critério de fazer corresponder cada nota da *vox organalis* a outra da voz principal, ou, dito segundo a terminologia da época, ao *punctus contra punctum.*

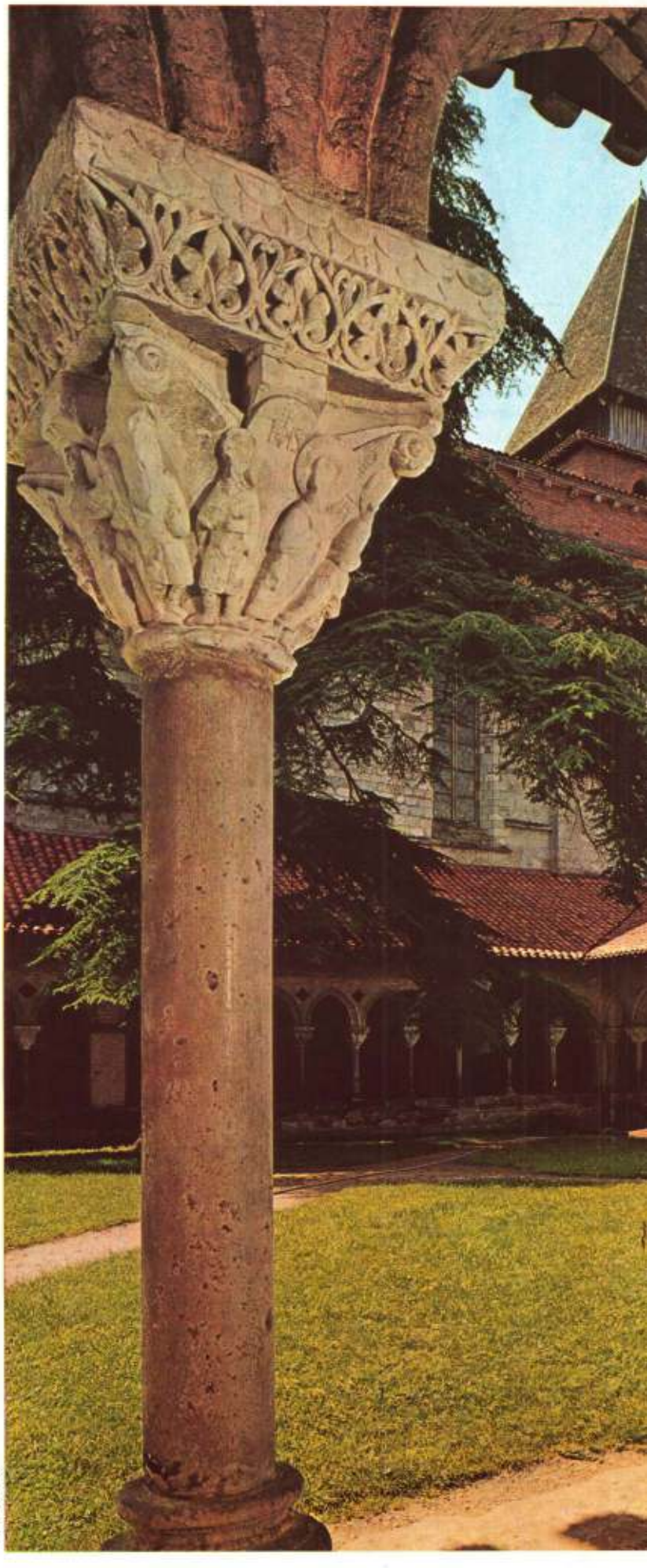
Foi ao longo do século XII que se produziu uma mudança que teria grandes repercussões: a possibilidade de libertar a voz superior da tirania da inferior, de maneira que aquela se pudesse desenvolver com liberdade. Tenha-se em devida consideração que o que então era verdadeiramente importante era a voz inferior, a *vox principalis,* procedente do repertório litúrgico, enquanto a voz superior era o adorno, o artifício. No momento em que se produziu sua independência, assistimos àquilo a que Adolfo Salazar chamava a transição do espírito de autoridade para o prazer do descobrimento das possibilidades de invenção, de liberdade criadora.

Não é senão isso o *organum melismático,* no qual a voz organal se manifesta por longos floreados melódicos compostos por muitas notas (melismas), enquanto a voz principal avança lentamente, entoando sua melodia à base de notas muito longas, que servem de suporte à expansão lírica da melodia inventada. Por isso, à voz principal dá-se o nome de *tenor,* porque *sustenta* a invenção melódica da *vox organalis,* a que também se chama *dupla.*

A «Ars Antiqua»

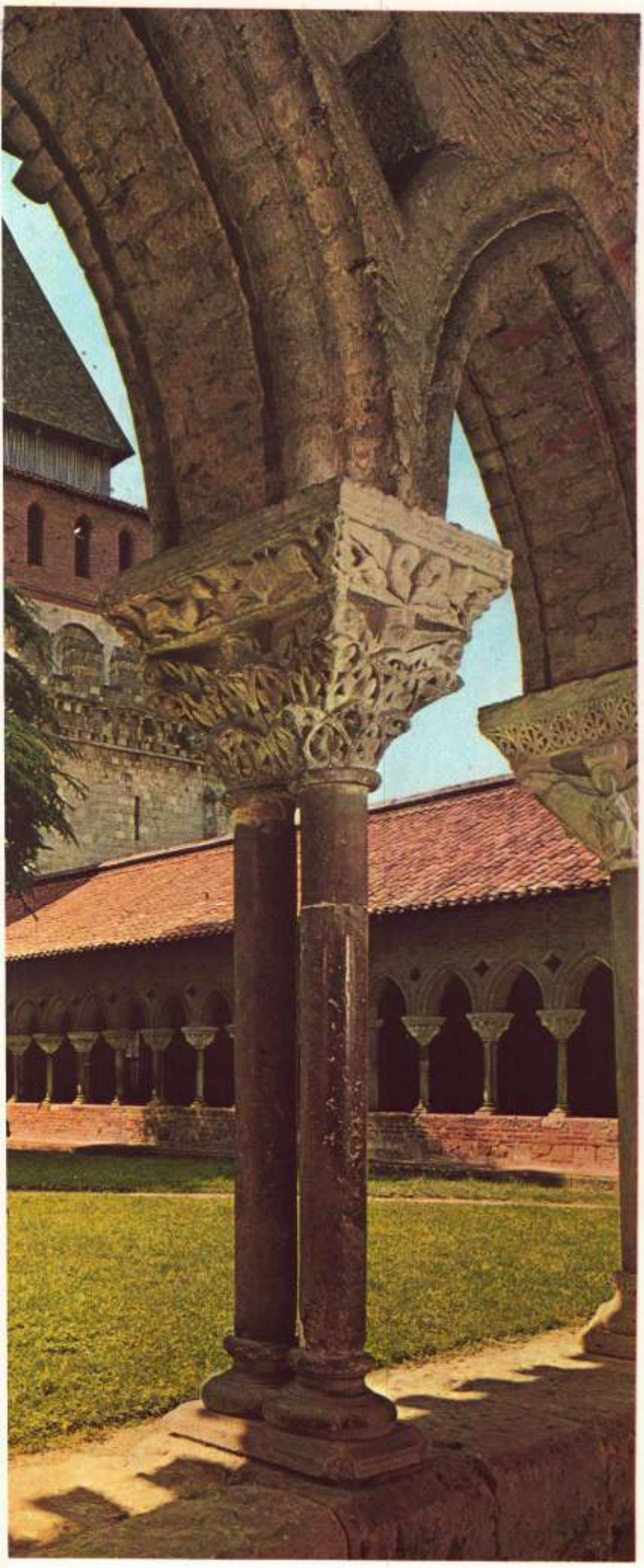
Nos finais do século XII e princípios do XIII, a polifonia floresceu de modo singular em torno de Notre-Dame de Paris; alguns dos seus compositores, como Pérotin, chegaram a escrever *organa* até quatro vozes: *tenor, dupla, tripla e quádrupla.*

Esta breve resenha das origens da polifonia é necessária para compreender melhor a origem e evolução do moteto propriamente dito, que se produz no século XIII e justamente



Arquivo Salvat

À direita: o claustro de Saint-Pierre de Moissac, construído em 1100, o mais rico em esculturas de todo o românico francês. O século XII é o da libertação gradual da voz organalis, *que, superadas as ligações ao descante e ao contraponto, empreende a aventura melódica do* organum melismático, *transformando-se na voz* dupla, *que é uma invenção livre sustentada pela voz principal.*



à custa do *organum melismático*, mais exatamente das *clausulae* ou partes com que terminavam os *organa* na escola de Notre-Dame.

Chamou-se *moteto* às palavras (mots, motets) que se acrescentaram aos floreados melismas da voz organal, que se cantavam sobre as longas notas do tenor ou voz principal, a qual foi, pouco a pouco, perdendo seu sentido original, tanto literário como musical, pois, no decurso da obra, mal tinha oportunidade de pronunciar duas ou três palavras, dado o comprimento das suas notas, pelo que ficou convertido num fragmento de texto desconexo e de melodia quase sem relação com sua fonte de origem.

Ao longo do século XIII, o moteto evoluiu de forma surpreendente, o que não nos pode causar admiração, se considerarmos que, graças à independência conseguida pela voz ou vozes superiores, a liberdade e o estímulo de invenção que a prática da composição implica são dos mais fecundos descobrimentos de toda a história da música.

Geralmente escrito a três vozes, sua prática em breve se alargou ao terreno religioso, se bem que o tenor continuasse pertencendo (embora sua ligação fosse já remota) ao repertório litúrgico. Assim, dava-se o caso, aliás bastante freqüente, de um moteto ser constituído por um tenor que recordasse algumas palavras litúrgicas, uma *dupla*, ou segunda voz, com um texto latino mais ou menos piedoso, e uma *tripla*, ou terceira voz, que cantava em francês temas amorosos. Quer dizer, três textos diferentes ao mesmo tempo. Mas isso não é tudo; recordemos que, por sua vez, cada voz era diferente e independente, tanto no ritmo como na melodia.

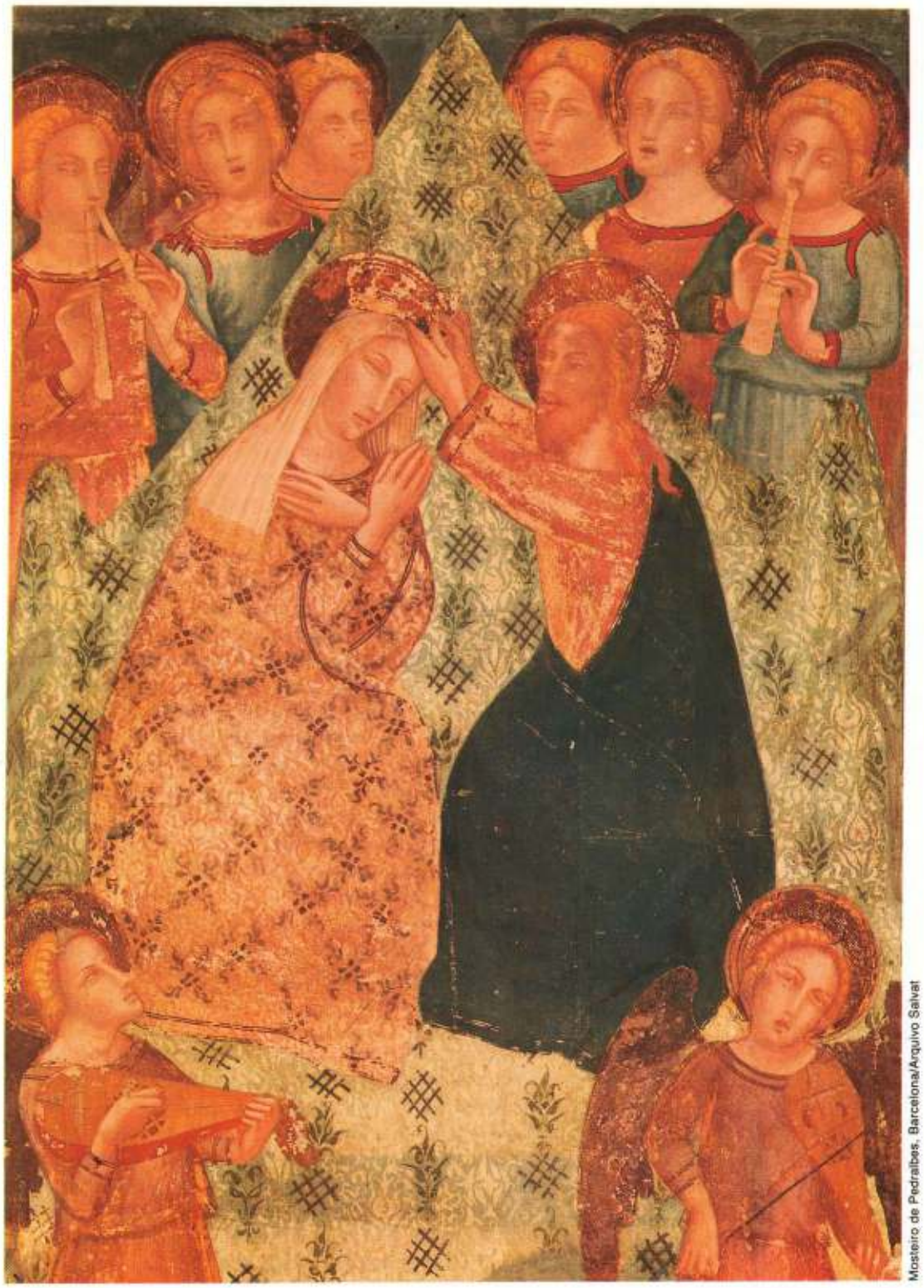
É necessário observar que a melodia do tenor não tardou a ficar reduzida a esquemas rítmicos que se repetiam monotonamente, à maneira de um *ostinato*, durante toda a obra. Também parece extremamente provável, conquanto ainda não se tenha podido verificar com absoluta certeza, que sua execução era confiada a instrumentistas e não a cantores. Com isso, perante o moteto a duas vozes estaríamos na presença de uma canção acompanhada e, nos de três vozes, de um duo com acompanhamento.

A «Ars Nova»

Durante o século XV prosseguiu a formidável evolução do moteto, autêntico eixo de toda a música medieval (chegaram até nós mais de um milhar deles), e definiram-se os traços que fariam dele o fundamento da polifonia renascentista.

Por um lado, entre as vozes superiores *(dupla* e *tripla)* estabeleceram-se certas relações de imitação melódica ou rítmica, isto é, um determinado movimento melódico ou fórmula rítmica de uma voz era imitado, uns momentos depois, por outra. Evidentemente, esta prática implica uma notável capacidade de desenvolvimento contrapontístico, que dota de grande unidade o conjunto da obra, tão ameaçado pela dispersão, como vimos anteriormente. Tenha-se em conta, ainda, que cada uma das vozes era escrita em relação direta com o tenor, e não tanto pensando na que poderiam ter entre si próprias, pelo que adquire ainda maior importância o procedimento atrás apontado, destinado a unir mais solidamente o conjunto.

O tenor, por seu turno, não costuma participar nessa tendência para a imitação, mas, não obstante, sofre igualmente uma grande evolução ao aparecerem, primeiro timidamente, depois de maneira mais generalizada, tenores que já não mantêm qualquer relação com velhas melodias litúrgicas, são antes verdadeiras melodias profanas, conhecidas ou de cria-



Mosteiro de Pedralbes, Barcelona/Arquivo Salvat

O século XIV assistiu à evolução do moteto, sobre o qual não só girou toda a música da Idade Média como acabou assentando os pilares da música polifônica do Renascimento. É do mesmo século a obra de Jaime Ferrer Bassa A Coroação da Virgem, *que se reproduz à esquerda e se encontra no Mosteiro de Pedralbes, da cidade de Barcelona.*

Arquivo Salvat

Em cima: imagem de Josquin des Prés (c. 1440-1521), compositor flamengo, autor de importantes missas, das quais a Missa «Pange lingua» *constituiu o ponto mais alto da sua arte, assim como seu* Agnus Dei *é a expressão mais acabada do misticismo flamengo. Seus motetos, de admirável beleza musical, traçaram as linhas que haveriam de ser seguidas pelos músicos que lhe sucederam.*

ção recente, que, além disso, já não se submetem aos simples e repetitivos esquemas rítmicos a que antes fizemos alusão, constituindo, pelo contrário, autênticas melodias perfeitamente individualizadas.

Este é o momento de maior liberdade e criatividade do moteto, durante o século XIV, a época de Guillaume de Machaut e Francesco Landini, cujas técnicas de construção fecundam outros gêneros e, por sua vez, assentam as bases do que será o grande florescimento da polifonia renascentista.

Nos motetos da *Ars Nova* costumava acrescentar-se ao tenor um *contratenor,* que, ao contrário do que hoje significa para nós, não é uma voz mais aguda, mas sim mais grave. Com isso, o tenor passou a ocupar o lugar, por cima da linha do baixo, que é característico dele desde então.

Os textos, por seu lado, continuam sendo, como as melodias, sumamente livres e variados, mas, também como aquelas, tenderam progressivamente para a unificação. Contudo, até bem entrado o século XV, a regra geral será a da diversidade do texto em cada voz.

O século XV

Toda a evolução estilística é paralela a uma série de transformações técnicas que, por sua vez, dão lugar a novas fórmulas teóricas. O processo de desenvolvimento e transfor-

mação do moteto durante a *Ars Nova* não teria sido possível sem uma autêntica revolução na maneira de escrever a música. As cada vez maiores sutilezas do desenvolvimento das vozes e a necessidade de coincidência precisa entre elas, para evitar dissonâncias desagradáveis, estimularam sobremaneira a teoria e a prática do ritmo musical, e com isso a escrita flexível e exata de quantas variantes e mudanças métricas pudessem ocorrer.

A notação mensural proporcionada desenvolvida durante a *Ars Nova* (que constitui a base reconhecível da nossa atual escrita musical) permitiu aos músicos do século XV quantos caprichos e arrevesamentos pretendessem para suas obras, até chegarem à extravagância, especialmente durante a metade do século, coincidindo com a época de apogeu do estilo gótico, flamejante, cujo contorcionismo e mobilidade extremos ficaram igualmente patentes em numerosas obras arquitetônicas.

Durante o século XV, o termo «moteto» foi recuperando seu significado original, ou seja, confinado à música polifônica de caráter religioso. Sua contrapartida profana serão a *chanson* francesa e a espanhola e o *madrigal* italiano, que seguirão sua própria evolução durante o Renascimento, mas que, na origem, foram apenas ramos arrancados do robusto tronco do moteto.

Com Josquin des Prés e os músicos da sua geração produziu-se o salto para o século XVI e a plenitude das formas renascentistas. Por aquela altura, o moteto suavizara a linha melódico-rítmica das suas vozes (abandono do *hoquetus*, prática do *retardo)*, cingia-se a um texto único e desenvolvia determinadas cadências-tipo já aproximadas daquilo que é para nós a moderna tonalidade.

O Renascimento

Apesar de ficar cingido de novo à música religiosa, o moteto do século XVI abarca uma surpreendente variedade de significados: exceto a missa, todas as partes da liturgia se englobam nesse termo (hinos, salmos, litanias, antífonas, seqüências, etc.).

Quando se analisam os motetos renascentistas, observam-se duas tendências. Por um lado, o moteto que se baseia numa melodia preexistente; neste caso, fragmenta-se em seções correspondentes às frases do texto, cada uma das quais recria, mediante contraponto nas diferentes vozes (geralmente quatro), um determinado tema melódico-rítmico; na primeira seção, as vozes costumam entrar umas atrás das outras, transportando o tema inicial; nas seguintes, este processo imitativo alterna com o da homofonia ou simultaneidade vertical. Por outro lado, o moteto livre, que não é obrigado a citar ou parafrasear melodias preexistentes, tende mais para o estilo vertical do que para a filigrana contrapontística, gerando um código de traços expressivos que irão constituindo um autêntico vocabulário descritivo de situações e estados de espírito sugeridos pelo texto. Assim, a idéia de elevação expressar-se-á por meio da escala ascendente; o meio-tom significará a dor; os melismas, o júbilo, etc.

Vale a pena determo-nos um instante a considerar a enorme influência que este «figuralismo» terá sobre outros gêneros, de uma maneira especial sobre a contrapartida profana do moteto renascentista, isto é, sobre o madrigal, bem como o uso minucioso que, em tempos posteriores, farão dele autores como Claudio Monteverdi e Johann Sebastian Bach, entre outros.

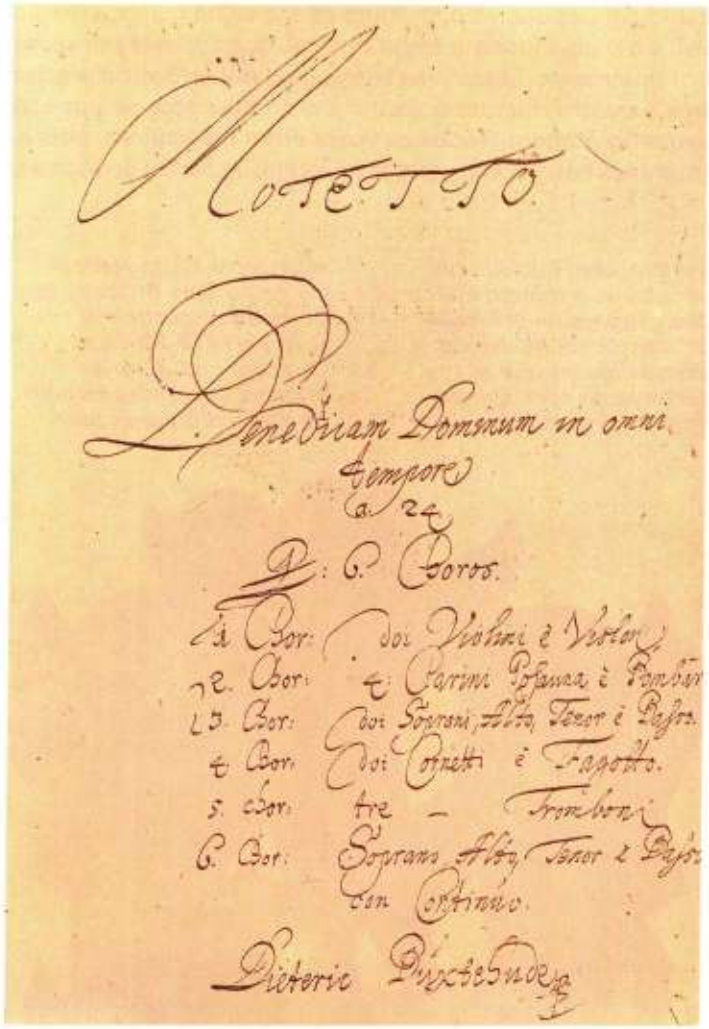
O moteto renascentista tenderá para o equilíbrio entre o estilo contrapontístico, produto da sua velha herança medieval, e o mais moderno estilo vertical, que acabará por se impor finalmente. Quanto às vozes, cujo número variava entre três e quatro durante o século XV, no XVI optou-se por este segundo número. Todas as vozes eram masculinas, pois as mulheres não podiam cantar na igreja; as partes de soprano eram confiadas a crianças e as de contralto a tenores agudos ou falsetes. As restrições que o Concílio de Trento impôs à prática musical religiosa afetaram a trajetória histórica do moteto, até então na vanguarda da experimentação técnica e expressiva. Nas mãos de Lasso ou de Palestrina, o moteto alcançou níveis não igualados de depuração estilística e equilíbrio de proporções, só superados nos finais do século pelo avilense. Tomás Luis de Victoria.

No processo iniciado no século XV, o moteto voltou aos cânones da polifonia litúrgica e foi ganhando possibilidades que às técnicas do contraponto acrescentou as do expressivo estilo vertical. Os Anjos Que Brincam, *do florentino Agostino di Duccio (1418-1481), parecem prefigurar as maiores liberdades formais de que o moteto gozaria.*

Salmer

O Barroco

Entre os muitos traços com que podemos caracterizar o estilo barroco, um dos mais notáveis e generalizados é, sem



Museu do Louvre/Salmer

O organista dinamarquês Dietrich Buxtehude (1637-1707) é um dos altos representantes do moteto concertado dos finais do século XVII. Em cima: capa autógrafa de um moteto de Buxtehude, com indicações sobre vozes e instrumentos.

O moteto barroco conferiu suntuosidade às grandes cerimónias da Igreja, ajustando-se, depois de 1600, às mais diversas músicas vocais religiosas. Ao lado: Coroação de Maria em Saint-Denis, *em 1610, obra do flamengo Rubens.*

dúvida, o gosto pelos contrastres. A partir de 1600, a influência da nova estética fez-se sentir até um género como o moteto, a que a Igreja pós-tridentina cortara visivelmente as asas do seu vôo tradicionalmente livre e criativo. Não é, por conseguinte, de estranhar que compositores como Monteverdi voltassem ao *stile antico* ao compor obras para a Igreja.

Mas se é certo que o moteto perdeu a sua preponderância como género musical, não o é menos que, ao evoluir e transformar alguns dos seus traços mais característicos, deu lugar a novas formas da música vocal religiosa, como a cantata.

Sendo o Barroco um estilo tão caracterizado pela mobilidade e o dinamismo, não nos pode surpreender que o moteto fosse, uma vez mais, essa espécie de conjunto onde cabia quase qualquer música vocal de tipo religioso. Se seus limites já tinham sido difíceis de estabelecer em épocas anteriores, durante os séculos XVII e XVIII a palavra «moteto» continuou sendo tão generosamente imprecisa e ampla como no passado. Na sua concepção mais clássica, segundo a tradição de Palestrina, o moteto continuou sendo cultivado nos países de ortodoxia contra-reformista (Sul da Alemanha, Áustria, Itália, Península Ibérica), enquanto em outros lugares se aproximou da nova estética de música concertante, finalmente triunfadora.

O moteto concertado de finais do século XVII era formado por um jogo variado de combinações de vozes e instrumentos, com um caráter por vezes extremamente heterogêneo, no qual se exploravam tanto os recursos de policoralidade como as intervenções solísticas. A fragmentação do texto em seções, praticada havia muito tempo, favoreceu a inclusão de recitativos e árias, que, juntamente com as partes corais, deram lugar a grandes obras em vários andamentos.

De maneira imediata, é esta a origem do grande moteto orquestral, com forte influência dos processos operáticos, segundo foi praticado por italianos e franceses (Scarlatti, Pergolesi, Lully, Lalande, Campra), mas também há que ver aqui a origem da cantata sacra, que evoluiu através de sucessivas gerações de compositores, especialmente alemães, desde Schütz até Johann Sebastian Bach, bem como do *anthem*.

eqüivalente nacional da Igreja protestante inglesa ao moteto católico latino.

Evolução posterior

Os dramáticos acontecimentos que assinalaram os finais do século XVIII e primeiros anos do XIX, tanto no campo político como no militar, tiveram uma influência decisiva na vida musical da época, em lógica consonância com o resto da atividade social e outras manifestações artísticas.

As velhas maneiras da religiosidade barroca, sua dimensão espetacular e sua tendência para o gigantismo iam dando lugar a outras formas interiorizadas e a uma liturgia que, pouco a pouco, passava cada vez mais do acessório para o essencial, como preconizava o movimento pietista que se estendeu pela Alemanha durante o século XVIII. Nos finais deste século, o moteto chegara ao fim do seu percurso histórico como gênero fundamental da música religiosa (tal como fora na Idade Média e no Renascimento) e como modelo impulsionador ou orientador de outros gêneros (como no Barroco). Se ao anteriormente dito acrescentarmos a perda de peso específico da liturgia no conjunto da vida social, compreenderemos melhor esse suave e lento crepúsculo de tão longevo e fecundo gênero. Nas mãos de Haydn ou de Mozart ainda conseguiu ocasionais fulgores de obra-prima, mas os grandes compositores da geração romântica quase não o utilizarão e só será cultivado, com certa assiduidade, por mestres de segunda ou terceira categoria, quase sempre por se encontrarem ao serviço de determinado templo.

É verdade que Schubert, Liszt, Brahms, Bruckner ou Verdi escreveram motetos, e alguns deles de autêntica qualidade técnica e expressiva, mas o caráter quase excepcional na sua obra limita-se a confirmar que os caminhos da música do século XIX eram outros. E, embora o movimento ceciliano no último terço do século se tivesse revelado apreciável, especialmente nos franceses Gounod, Saint-Saëns, Fauré ou no belga César Franck, sua influência não chegou a modificar o declínio referido, que a atitude dos músicos do século XX veio confirmar.

Capítulo 30

Exemplos relevantes de motetos

Motetos medievais

O moteto medieval alcançou sua forma plena e mais madura entre os séculos XIII e XIV. Sua liberdade de movimentos, flexibilidade estrutural e possibilidades de invenção constituem um dos mais apreciáveis marcos dessa longa e apaixonante aventura que é a história da música.

Felizmente, são muito numerosas as obras daquela época que sobreviveram até os nossos dias. Delas utilizaremos um exemplo procedente de um códice espanhol para ilustrar a construção típica de um moteto medieval.

Em primeiro lugar, parte-se de um fragmento de melodia litúrgica como este, cujo texto é apenas a palavra *aptatur:*

Sobre essa melodia principal elabora-se uma segunda voz, uma *vox organalis:*

A melodia litúrgica original converte-se no tenor da nova composição polifônica.

Se dotarmos de palavras (moteto) a voz acrescentada e se, além disso, dermos valores rítmicos às notas do tenor (longa-breve), teremos já, por consequência, um moteto a duas vozes:

Repare-se na independência melódica e rítmica de cada uma delas, que, ademais, cantam textos diferentes. Observe-se, igualmente, o esquema rítmico representativo da voz mais grave, o tenor.

Agora, o próprio compositor, ou qualquer outro que se sinta inspirado, poderá acrescentar uma terceira voz, se o desejar. Não é necessário dizer que sua melodia, seu ritmo e seu texto (inclusive em outra língua) serão diferentes das outras duas vozes:

Este é um exemplo real, extraído do *Códice de las Huelgas* (séculos XII e XIV). Como dado curioso, convém acrescentar que nesse mesmo repertório há outros motetos que utilizam exatamente o mesmo tenor, mas com outro esquema rítmico; se bem que as notas que formam sua melodia sejam as mesmas, o ritmo diferente e a elaboração independente das outras vozes levam a resultados completamente distintos dos do nosso exemplo.

Os motetos de Victoria

Toda a obra do abulense Tomás Luis de Victoria (1548-1611) se situa nos gêneros religiosos, tendo alcançado nele, de acordo com a opinião geral de historiadores e musicólogos, o mais alto tom de expressividade e sinceridade emotiva com que o homem cantou a divindade. Mais de meia centena dos seus motetos chegou até nós; a esses haveria que acrescentar outras obras também com caráter de moteto, entre as quais sobressai a coleção de responsórios para a semana santa.

Talvez mais do que nas missas, nos motetos mostra-se o que há de mais admirável no estilo de Victoria: seus recursos harmônicos, o uso da dissonância, as notas alteradas, as modulações ocasionais, os saltos melódicos e as interrupções rítmicas mais audazes.

Ante a sossegada estabilidade do estilo de Palestrina, Victoria manifesta-se com um inflamado misticismo que comove, sem por isso perder alguma vez as proporções e o necessário equilíbrio entre a marcha das vozes e suas relações contrapontísticas, entre a expressividade extrema na declamação do texto e a veemência com que se exprime, onde sutileza e ímpeto se verificam em igual medida.

Através da sua produção assistimos a um desses momentos da história da música em que se vislumbra um mundo novo.

Pecaríamos por inexatidão se a inscrevêssemos, pura e simplesmente, entre as produções do Renascimento, sem matizar aspectos-chave da sua estética: a profunda interiorização, o potentíssimo impulso interno da sua harmonia, a depuração e o afinamento do estilo, a dramática expressividade da técnica admiravelmente sóbria, a nudez essencial e o disciplinado patetismo da sua música são algo já alheio à placidez e à medida clássica e que só podemos equiparar à força mística de S. João da Cruz ou à arrebatada dinâmica de El Greco.

Pelo fato de ser repetida, não deixa a comparação de ser exata, e a obra de Victoria, com seus motetos em lugar predominante, reproduz a vertigem maneirista dessa fuga para a frente, que vai do Renascimento ao Barroco.

Os motetos de Mozart

Dentre a superabundante produção mozartiana, só quatro obras pertencem ao gênero moteto, ainda que algumas outras, classificadas como antífonas, graduais ou ofertórios, correspondam aos mesmos princípios estruturais e, evidentemente, funcionais.

É muito conhecido o moteto *Exultate, jubilate,* K. 165, para soprano, dois oboés, duas trompas, cordas e órgão, que foi escrito para o famoso cantor castrado Venanzio Rauzzini e estreado por ele em Milão, em 1773.

Nesta obra, tal como em tantas outras do gênero religioso que Mozart escreveu, mostra-se-nos a faceta mais exuberante e teatral desse gênero, ao serviço de uma liturgia em que o fausto e a ostentação não chegavam a ser compensados por certos convencionalismos escolásticos: alusões ao cantochão, plano preestabelecido de alternâncias e algumas outras fórmulas, tal como o emprego do estilo fugado para algumas partes das missas.

Sem perder por isso a marca inconfundível do gênio do músico salisburguês, o moteto *Exultate, jubilate* é uma excelente amostra da música religiosa mais afetada pela ópera, cujos traços e recursos se manifestam sobejamente ao longo dos mais de quatrocentos compassos de que se compõe este moteto, que, na realidade, acaba por ser um concerto de soprano e orquestra.

É muito diferente o caso do moteto *Ave verum corpus,* K. 618, escrito para as festas do Corpo de Cristo de 1791, o trágico ano da sua morte. Mozart sabia distinguir perfeitamente a música adequada à pompa dos ofícios litúrgicos e a que realmente correspondia ao mais íntimo e pessoal sentimento religioso. E é isso, precisamente, que essa brevíssima obra (apenas quarenta e seis compassos) nos comunica através da sua feitura enganosamente simples, concebida

Biblioteca do Mosteiro do Escorial/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Pertencente à escola polifônica romana, que superou em domínio técnico e vigor expressivo, Tomás Luis de Victoria, discípulo de Palestrina, deixou uma vasta produção musical, totalmente religiosa, cujas qualidades foram comparadas com o impulso místico de S. João da Cruz e o dinamismo característico de El Greco. À esquerda: capa da edição dos seus Motetos de quatro a oito vozes, publicada em 1572; em cima: S. Maurício, *de El Greco, e, à direita,* Cálice entre Dois Anjos, *obra do italiano Francesco del Cossa (1436-1478).*

Salmer

segundo a clássica distribuição de polifonia a quatro vozes mistas e quarteto de cordas, em que o papel deste se limita a breves transições e a dobrar as vozes, de marcha homófona na quase totalidade do moteto.

No seu condensado e conciso discurso, no qual Berlioz via «a expressão sublime da adoração *extática*», em sua essência, sem qualquer concessão ao menor artifício, Mozart deixou-nos algo do melhor de si próprio, daquilo que constitui o que de mais puro, livre e autêntico existe na música do seu tempo. E porventura de todas as épocas. ■

Giovanni Pierluigi da Palestrina

A data e o lugar de nascimento de Palestrina são ainda objeto de polêmica. Até há pouco, admitia-se que era oriundo da povoação do mesmo nome, próxima de Roma, onde teria nascido em 1525 ou 1526. Versões mais modernas situam sua vinda ao mundo na própria cidade de Roma. Não resta qualquer dúvida, porém, de que Palestrina foi um músico essencialmente romano, o músico da Contra-Reforma por antonomásia.

Até o verdadeiro nome de Palestrina é discutido: nas suas cartas assinava como Giovanni Petraloysio, versão latina de Pierluigi; contudo, foi sempre conhecido por Palestrina, embora por vezes também tivesse sido chamado *Gianetto*. Seu pai, Santo, viveu com a família alternativamente em Roma e em Palestrina; sabemos, no entanto — e é o primeiro dado certo da vida do músico —, que em 1537 os Palestrinas estavam na capital, já que Giovanni era menino de coro de Santa Maria Maior. Ali começou seguramente sua educação musical, que foi excelente; Palestrina foi um acadêmico, um dominador completo da técnica musical, e, neste aspecto, nenhum dos seus contemporâneos se lhe pode comparar. Entre os seus mestres, devem salientar-se os franceses Robin Mallapert e Firmin Lebel.

Em 1544, o jovem Gianetto figura como organista da catedral de Santo Agapito, em Palestrina. Tampouco abundam os dados deste período fundamental para a maturação do músico, que por aquela altura começou a compor com regularidade.

Archiv für Kunst und Geschichte

As obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina, escritas num contraponto rigoroso, tiveram notável influência nos músicos contemporâneos e particularmente nos da chamada «escola romana». À esquerda: a imagem do músico, segundo o óleo de um pintor da época.

À direita: capa do Livro Primeiro, do Missal *de Palestrina. Na gravura, o músico entregando a obra ao papa Júlio III. Habitualmente, suas missas iam da solenidade do Credo ao registro agudo do Benedictus, passando pelo lirismo do* Kyrie *e do* Agnus Dei *e a alegria do Glória e do Sanctus.*

Sabemos, no entanto, com certeza que, em 12 de junho de 1547, se casou com Lucrezia Gori, uma jovem de origem modesta. O casal teve três filhos: Rodolfo, nascido em 1549, Angelo, em 1551, e Iginio, em 1558.

Foram também esses os anos da sua total disponibilidade ao serviço do cardeal Giovanni Maria del Monte, arcebispo de Palestrina, à sombra de cuja poderosa influência o jovem músico conseguiu prosperar. Em 1550, o prelado foi nomeado papa, com o nome de Júlio III, e, pouco depois, chamou o compositor para Roma. Em setembro de 1551 nomeou-o mestre da Capela Júlia, um dos estabelecimentos musicais da Catedral de S. Pedro. Datam daquele período suas primeiras obras importantes; em 1554 editou uma coleção de missas.

Em janeiro de 1555, Palestrina foi agregado à Capela Sistina, a mais importante instituição religioso-musical do

Simion/Ricciarini

mundo. Sua nomeação causou muitos protestos; uma das objeções que lhe punham era a sua condição de homem casado. Toda a situação mudou radicalmente quando, alguns meses depois, ocorreu o falecimento de Júlio III. Seu sucessor, Marcelo II, faleceu, por sua vez, ao fim de três semanas de pontificado, e a máxima dignidade católica foi assumida por Paulo IV, intransigente campeão da Contra-Reforma. O novo pontífice apressou-se a despedir todos os membros casados da Sistina, medida que deixou Palestrina sem emprego. Quase imediatamente passou a ser *maestro di capella* na Igreja de S. João de Latrão, cargo em que sucedeu a um jovem chamado Orlando di Lasso. Começou então um período de privações e de insegurança que abrangeria longos anos da vida do músico.

Em 1560, certas divergências levaram-no a renunciar ao seu posto. De 1561 a 1566 trabalhou em Santa Maria Maior, em modestas condições. Este último ano parece ter sido o da sua entrada ao serviço do cardeal Ippolito d'Este. O músico conservou esta situação até 1571. Este período foi, provavelmente, o de maior atividade criadora. Em 1568, o imperador Maximiliano II ofereceu-lhe um importante emprego na sua corte, mas as condições exigidas por Palestrina foram consideradas desproporcionadas e não se chegou a um acordo.

Dessa época conservam-se doze cartas do músico ao duque Guilherme Gonzaga, cuja importância histórica é evidente, especialmente tratando-se de um homem de cujo caráter íntimo tão pouco se sabe. Parece que Palestrina foi uma personagem austera e segura de si, imbuída de uma autêntica preocupação religiosa que conciliava com um sentido prático muito desenvolvido e uma evidente aspiração a uma vida sólida e confortável.

Em abril de 1571, o compositor ocupou de novo seu lugar na Capela Júlia e mudou-se definitivamente para Roma. Contudo, este fato não parece ter solucionado suas dificuldades econômicas, atribuíveis à mesquinhez dos seus augustos protetores. O músico queixou-se do exíguo salário, ameaçou partir e conseguiu um aumento.

Foram tempos duros para Palestrina. Uma terrível epidemia dizimou em pouco tempo quase toda sua família: em 1572 faleceram seu irmão Silla e seu filho Rodolfo; em 1575 morreu seu filho Angelo e em 1580 sua mulher, Lucrezia. Em vez de reduzir suas faculdades criadoras, a tragédia parece tê-las exaltado. São daqueles duríssimos tempos as composições talvez mais belas e transcendentes que saíram da sua pena, com especial menção aos seus esplêndidos motetos. A dor fez que Palestrina adotasse a decisão de vestir o hábito, mas pouco depois conheceu uma viúva rica, chamada Virginia Dormoli, e oito meses após ter enviuvado casou com ela. O casamento representou o fim das suas penúrias econômicas. O compositor associou desde então suas atividades profissionais com a atenção aos negócios da mulher.

Os últimos anos da sua vida decorreram entre o respeito e a admiração gerais. Foi reconhecido como o músico mais profundo do seu tempo, recebeu inúmeras homenagens e seu nome tornou-se um ponto de referência para músicos jovens. Pouco antes de morrer, os principais compositores romanos ofereceram-lhe uma luxuosa edição de um livro de salmos financiada por todos eles.

Palestrina faleceu em Roma, a 2 de fevereiro de 1594; suas exéquias foram uma última e magnífica homenagem ao seu magistério e talento. Não foi um grande inovador, mas foi um mestre absoluto da técnica musical, um criador de elevadíssima capacidade expressiva, um artista genial penetrado de um espírito religioso cuja profundidade levou para a música que imortalizou sua memoria. ■

Capítulo 31

A primitiva música hispânica

Museu Arqueológico, Madrid/Salmer

Em cima: uma reprodução do Flautista de Osuna, *alto-relevo pertencente à arte ibérica. Os primitivos habitantes da Península tinham definido certas formas próprias de expressão musical, mas a influência greco-latina produziu uma importante alteração nestas manifestações. A posterior adoção das formas litúrgicas judaico-cristãs voltaria a abalar o universo musical hispânico.*

Foram muito diversas as circunstâncias atravessadas pela história da música primitiva hispânica. Há que partir da base inicial da organização litúrgica cristã, que, de acordo com a documentação conhecida, se improvisava nas reuniões da assembléia. S. Paulo comenta, pelo menos em duas ocasiões (*Efes.*, V. 19; *Colos.*, III, 16), que os cristãos, quando se reuniam, improvisavam eles próprios salmos, hinos e cantos espirituais.

A música primitiva devia igualmente ser improvisada, se bem que, neste caso, conheçamos alguns elementos úteis que é necessário comentar. Por um lado, deve referir-se a presença de uma tradição greco-latina, ao que parece pouco influente, na antiga música litúrgica. Em compensação, foi mais importante a tradição judaico-cristã, transmitida oralmente. Este processo pode ser comprovado ainda hoje em dia na cantilação dos salmos, que apresenta notáveis semelhanças com o uso dos ritos nas sinagogas, na sua parte musical. É preciso salientar, também, que a tradição oral se manteve, como elemento básico de comunicação, nos primeiros séculos do cristianismo, tendo chegado a converter-se no símbolo de uma atitude mental que tendia para um maior grau de comunicação com o intérprete.

A relativa fixação de melodias na época do papa S. Gregório (*regn.* 590-604) representou um passo importantíssimo para a ordenação litúrgica; mas daí à total interpretação da grafia musical escrita (séculos XI-XII) deveria decorrer um dilatado lapso de tempo, bem como mudar o sentido da escrita musical.

A partir do século IV começaram a esboçar-se algumas mudanças na cultura musical litúrgica do Ocidente; em primeiro lugar, apareceu o *cantor,* ao qual se exigiram não só conhecimentos musicais e aptidões vocais correspondentes, mas também uma atitude de espírito interior *(Cantate in cordibus vestris);* por sua vez, o repertório tendeu para a exatidão, que, com o tempo, se repercutiu na tradição escrita. Foi nesta época que o tonário salmístico judeu passou totalmente para o Ocidente. O aparecimento do cantor representou uma mudança substancial na música litúrgica, porquanto significou a paulatina retração do sentido de improvisação em benefício do nascimento do profissional ou do virtuose. Isso foi conseqüência, por outro lado, da progressiva atitude ordenadora e purificadora da igreja do Ocidente.

A época visigótica

Este estado de coisas mudou de sinal com a queda do Império Romano (476); as sucessivas invasões deixaram sem comunicação — ou, pelo menos, sem a flexibilidade da antiga organização administrativa — amplas zonas do Império, pelo que a primitiva tendência estabilizadora iniciada no século IV ficou sem efeito. Com a chegada dos visigodos à Península Ibérica consumou-se a invasão desta ampla zona do antigo Império. Pouco sabemos acerca da primitiva música litúrgica hispano-romana, mas, tal como em outras zonas, é de supor uma influência evidente da metrópole. A conversão de Recaredo ao catolicismo (589) implicou o reconhecimento oficial da religião cristã, que começou então um lento trabalho de reconstrução. Contudo, não havia na Península uma unidade litúrgica, nem é de crer que tivesse havido antes. As diversas províncias eclesiásticas (Tarraconensis, Baetica, Carthaginensis, Gallaecia, Narbonensis e Lusitania) divergiam notavelmente no domínio da música e da liturgia. Numerosos concílios anteriores aos de Toledo legislaram sobre esta questão, consumando, entre outras coisas, a interferência de músicas civis ou pagãs na música litúrgica. Santo Eusébio e Santo Isidoro foram muito explícitos nesta matéria. Através do seu testemunho, podemos conhecer os poucos dados que se conservaram sobre a música civil e que aparecem sobretudo em *De ecclesiasticis officiis* e na *Regula monachorum,* de Santo Isidoro de Sevilha.

No IV Concílio de Toledo, presidido por Santo Isidoro, estabeleceu-se a unificação litúrgica na oração, na salmodia, na missa solene e nos ofícios matutinos e vespertinos, tudo isso «per omnen Hispaniam atque Galliam», isto é, em Es-

panha e na Gália (a província Narbonensis). Reconhece-se, pois, uma diversidade de ritos litúrgicos na Península. S. Bráulio (m. 651) aconselhou seu irmão, o abade Fruminiano, a escolher entre diversas liturgias, uma das quais a romana, e o XI Concílio de Toledo, realizado no ano 675, chamou ainda a atenção para esta diversidade no cânone 3: «Que não haja numa mesma província diversidade de ofícios.» A evolução posterior ao XI Concílio de Toledo é ainda mais divergente, e, de fato, só houve unidade nas grandes solenidades.

Com a invasão dos árabes, ocorrida no ano 711, a sorte da igreja visigótica, e, por conseguinte, da sua liturgia e da sua música, seguiu as mesmas vicissitudes das instituições políticas. Enquanto Toledo conservou inicialmente a antiga tradição do século VII, com os discípulos dos grandes bispos liturgistas, nos séculos X e XI iniciou-se uma tendência europeizante de origem romana, oposta a Astúrias e Leão, muito mais conservadoras. Esta liturgia toledana renovada é conhecida como «moçárabe», reservando-se a classificação de «visigótica» à liturgia de uso oficial dos séculos VI e VII.

Nas Astúrias e em Leão, em contrapartida, verificou-se uma maior tendência para o conservantismo religioso e político. O *Chronicon Albeldense* (976) diz que «Afonso, o Magno [...] estabeleceu todo o ritual godo, ao uso de Toledo, tanto na igreja como no palácio de Oviedo». Os manuscritos de Silos, Leão, San Millán, etc., são, pois, úteis, para conhecer a antiga liturgia visigótica.

Na zona nordeste deve referir-se que, depois da batalha de Poitiers (732), os francos reconquistaram os territórios do Sul de França e Norte da Península: Gerona foi tomada no ano 785, Vic em 798 e Barcelona em 801. A recuperação cristã impulsionada pelos francos, com a introdução da nova *Lex romana* referente à unidade litúrgica, encontrou um acolhimento favorável nos antigos condes visigodos. Narbona passou a ser a sede metropolitana (uma vez que Tarragona estava em poder dos árabes), com territórios no Sul de França e na Catalunha. Enquanto na Septimânia e na Narbonense a mudança litúrgica foi imediata, na Catalunha encontrou alguns focos de resistência, sobretudo na região de Urgel; mas a influência dos mosteiros beneditinos, em estreita relação com os centros litúrgicos franceses, fez pender a balança logo nos primeiros anos do século IX. Os livros litúrgicos catalães do século X pertencem já todos à liturgia romana.

A mudança só se deu em Toledo após sua reconquista no ano de 1085; e em Astúrias-Leão, bem como em Castela e Navarra, a resistência à mudança litúrgica adiou ainda por mais um século a penetração definitiva da *Lex romana*.

Influência da música profana na liturgia

As mencionadas vicissitudes da música litúrgica no âmbito da primitiva música peninsular deixam poucos resquícios para as notícias sobre a música profana. A metodologia para chegar ao conhecimento desta baseia-se, salvo raras exceções, numa via indireta, ou seja, nas proibições e censuras que aparecem nos cânones dos concílios provinciais da época visigótica. Assim, por exemplo, o III Concílio de Toledo (589) proibiu o canto das *praefixae*, melodias lúgubres de caráter profano que costumavam ser interpretadas nos ritos funerários, com as cerimônias prescritas nos livros litúrgicos. Ficou igualmente proibido o uso de cantos profanos e danças nas grandes solenidades litúrgicas, cuja prática se generalizara.

O IV Concílio de Toledo (633), presidido por Santo Isidoro de Sevilha, censurou o uso de cantar o *Aleluia* durante as celebrações do Ano Novo, para evitar as abominações dos costumes gentios. Tudo isso convida a pensar num substrato anterior, de origem pagã, que a Igreja não podia dominar perfeitamente; e talvez não seja de desdenhar a relação com determinados cultos arianos, dos quais não há praticamente qualquer testemunho, já que, depois da sua conversão, no ano 587, o rei Recaredo mandou queimar todos os livros desta doutrina religiosa. Tão-pouco se pode pôr de lado uma certa influência greco-bizantina, especialmente no Sudeste da Península, onde se estabelecera uma importante colônia na segunda metade do século VI.

Monasterio de Yuso/Arquivo Salvat

Reprodução da Arca de S. Felices, esplêndida amostra da arte religiosa da Espanha visigoda, que se encontra no Mosteiro de Yuso, em San Millán de la Cogolla (Logronho). Este é um dos lugares mais interessantes para o estudo da liturgia visigótica.

Biblioteca Mosteiro do Escorial/Arquivo Salvat

Na parte superior desta ilustração, efígie de dois reis da Espanha visigoda. Os germanos invasores entraram em contato com a música religiosa hispano-romana e aceitaram-na como sua após a conversão de Recaredo ao catolicismo; contudo, não se pode falar de uma liturgia cristã unificada antes das reformas do papa S. Gregório Magno.

Conforme dissemos, Santo Isidoro falou dos cantos epitalâmicos que os estudantes costumavam interpretar nos casamentos. Higini Anglès supôs que talvez o conhecido *Carmen de Nubentibus* (século VII) pudesse estar relacionado com essa asseveração; Santo Isidoro também se referiu às canções amatórias que os artesãos costumavam cantar e que estavam em desacordo com sua condição de cristãos *(Regula monachorum).* A intoxicação da música profana chegou até os próprios cantores eclesiásticos, aos quais o santo sevilhano censurou a influência da música e do estilo teatral *(De officiis ecclesiasticis).* Conhecemos por S. Valério, autor do século VII, a existência de clérigos que, durante as celebrações litúrgicas, cantavam e inclusive dançavam obras de repertório profano e teatral.

As notícias referentes à música civil não se encontram unicamente nas proibições dos concílios ou nas acerbas críticas dos textos eclesiásticos; também nos manuscritos litúr-

Catedral de Sevilha/Arquivo Salvat

gicos aparecem testemunhos fidedignos. O chamado *Códice de Azagra,* dos séculos IX-X (Biblioteca Nacional de Madrid), inclui o célebre *Disticon Filolemaicum,* conhecido por «O Canto do Rouxinol», cujo texto se deve a Santo Eugênio de Toledo (m. 657). O mesmo códice recolhe também outros dois exemplos da literatura e música civis, devidas igualmente (pelo menos o texto) à pena de Santo Eugênio: o canto à morte de Chindasvinto (m. 652) — *Epitafion Chindasvintho regi conscriptum* — e o dedicado à morte da rainha (m. 657) — *Epitafion in sepulcro Recciverge regine.* Das três composições conservou-se a música, mas, por falta de diastemática, não pode ser transcrita com garantias de autenticidade. No caso de ser correta a atribuição das melodias a Santo Eugênio, tratar-se-ia dos mais antigos testemunhos europeus de música profana. Esta relação entre elementos profanos e religiosos na primitiva música peninsular leva a pensar no caráter popular — no sentido de uma maior capacidade de comunicação — de certos elementos da mesma liturgia visigótica. Assim, por exemplo, a tendência para a participação no canto do *Pater noster,* com a contínua resposta *Amen* por parte do povo, ou as fórmulas de centonização moçárabe que encontramos nas mais simples expressões responsoriais da missa: *Dominus vobiscum* converte-se em *Dominus sit semper vobiscum,* ou *Per omnia saecula saeculorum* em *Per omnia semper saecula saeculorum.* A liturgia visigótico-moçárabe, e portanto sua música, nasceu de um complexo aglutinado de elementos emprestados pela cultura bizantina, galicana e ambrosiana, com a base de um substrato fundamental hispano-romano. A própria sociedade participava da vertente litúrgica e civil, tal como vimos: a inter-relação destes elementos não só era lógica como, ademais, constituiu, evidentemente, um enriquecedor processo de osmose que em séculos posteriores — os tropos, as canções de gesta, o drama litúrgico, os trovadores... — deu ótimos resultados. ■

Arquivo Salvat

Em cima: anverso de uma moeda visigótica (um triente*), com os emblemas de Chindasvinto. Foi encontrada perto de Toledo.*

À esquerda: Santo Isidoro e S. Leandro, *óleo de Ignacio de Ries. Santo Isidoro foi uma figura decisiva para a definição e consolidação da liturgia cristã. Presidiu ao IV Concílio de Toledo (633), que unificou os diversos ritos que coexistiam na Península Ibérica e na Gália Narbonense. Foi arcebispo de Sevilha e é um dos Doutores da Igreja. S. Leandro, que era seu irmão, ocupou também o arcebispado de Sevilha e presidiu ao III Concílio de Toledo, que proibiu os cantos e danças profanos nas cerimônias religiosas.*

Capítulo 32

Os cantos eclesiásticos

O salmo

Os salmos utilizados na liturgia cristã provêm da coleção bíblica atribuída a David *(Livro dos Salmos),* que contém cento e cinqüenta cantos de caráter hínico, de louvor, de ação de graças, de súplica, de caráter didático e de tipo ritual. Os estudos exegéticos esclareceram — embora existam dúvidas sobre algumas questões — o papel de David na elaboração do repertório salmístico. Parece que já antes da realização desse repertório existiam alguns textos, por exemplo o Salmo 29 e o 68, nos quais aparecem trechos do canto de Débora. De acordo com estes estudos, haveria que fazer a seguinte divisão:

1) Coleção yahvista das preces de David (Salmos 3-41).

2) Coleção elohísta: *a*) textos dos filhos de Coré (Salmos 42-49); *b*) textos elohístas de David (Salmos 51-72); *c*) textos de Asaf (Salmos 50, 73-83); *d*) apêndice yahvista no repertório elohísta (Salmos 84-89).

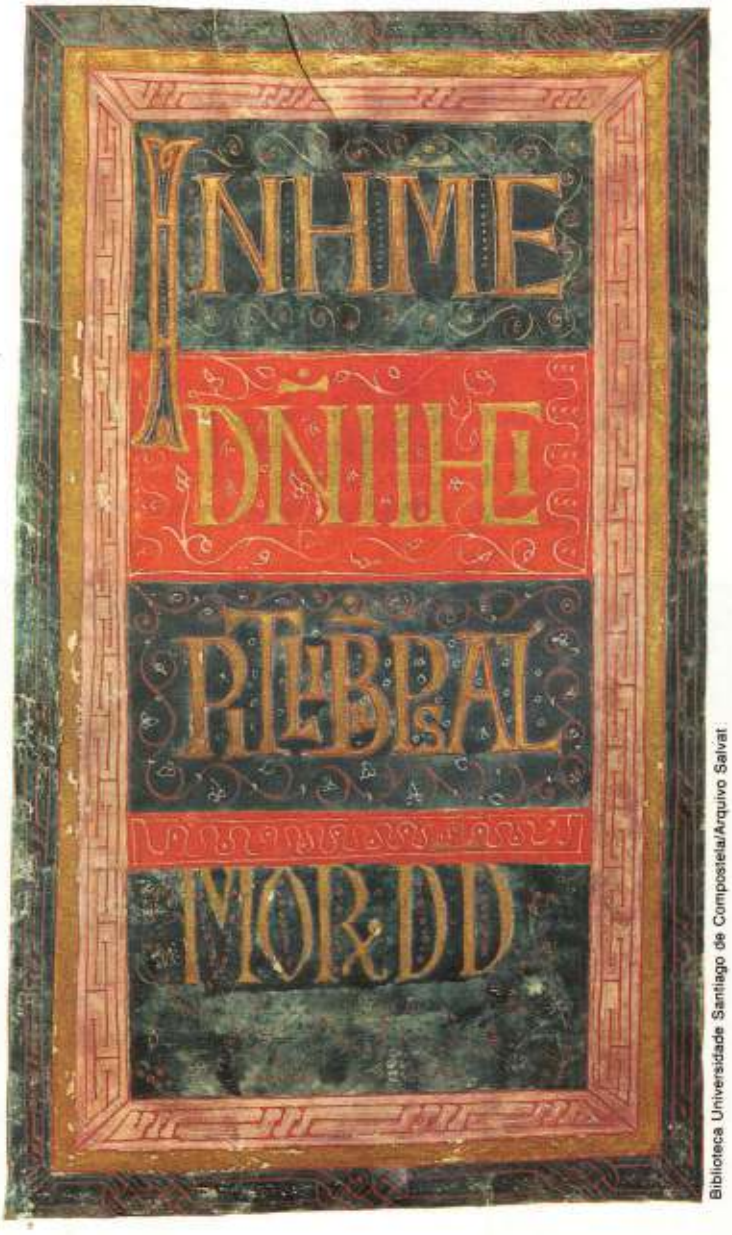
3) Coleção miscelânea: *a*) salmos dêutero-isaíticos (Salmos 92-100); *b*) salmos aleluiáticos (Salmos 104-106, 111-118, 135, 146-150); *c*) cânticos graduais ou de peregrinação (Salmos 120-134); *d*) salmos atribuídos a David (Salmos 101, 103, 108-110, 138-145); *e*) outros salmos isolados.

(O epíteto *yahvista* respeita ao uso do nome de Yahvé, tal como o de *elohísta* ao de Elohím; usavam-se ambos os nomes para se referir à divindade.)

Quanto à cronologia, sua redação, pelo menos para a maior parte do repertório, pode situar-se cerca dos séculos VIII-V antes de Cristo, se bem que esta hipótese não abranja a tarefa propriamente compiladora de todo o conjunto dos salmos.

No texto aparece regularmente uma série de indicações musicais que afetam tanto o revestimento instrumental como as melodias empregadas, geralmente à maneira de empréstimo melódico *(No tom de...).* Outras anotações de caráter histórico, relativas à autoria ou às circunstâncias de feitura do salmo, são, em contrapartida, discutíveis e sua adscrição apresenta notáveis diferenças nas versões gregas e sírias.

Os salmos foram utilizados pelo ritual judaico no Antigo Testamento e pela igreja cristã — e as sinagogas — no Novo. Além do repertório básico dos cento e cinqüenta salmos, a Igreja utilizou ainda diversos textos de elaboração semelhante, com o nome de *cantica,* tanto do Antigo como do Novo Testamento. São os seguintes: o cântico de Moisés depois da travessia do mar Vermelho (*Êxod.,* XV, 1-49); o cântico de Moisés antes de morrer (*Deut.,* XXXII, 1-43); o de Ana (I *Sam.,* 1-10); o de Habacuc (*Hab.,* III, 2-9); o de Isaías (*Is.,* XXVI, 9-19); o de Jonas (*Jon.,* II, 3-10); o de Azarias (*Dan.,* III, 26-45); o dos três adolescentes (*Canticum trium puerorum, Dan.,* III, 51-98), pelo que se refere aos textos do Antigo Testamento; recolheu igualmente dois textos do Evangelho de S. Lucas: *Magnificat* (*Luc.,* I, 46-55) e *Benedictus Dominus Deus Israel* ou cântico de Zacarias (*Luc.,* I, 68-79). O conjunto destes textos poéticos era conhecido como as novas *odes* ou *cânticos.*



Biblioteca Universidade Santiago de Compostela/Arquivo Salvat

A Bíblia atribui a autoria dos Salmos ao rei David; hoje pensa-se, porém, que estes inspirados cantos não foram compostos por um único autor, mas que são obras surgidas ao longo dos séculos. O papel do rei-poeta teria sido o de compilador. Em cima: capa do Livro dos Salmos do Rei David *que pertenceu ao rei Fernando I (1390-1416).*

Do ponto de vista literário, os salmos representam um modelo típico da poesia oriental, com repetição da mesma idéia segundo diferentes figuras retóricas; estabelece-se, por conseguinte, uma espécie de rima conceptual ou simbólica, chamada *parallelismus membrorum,* de importância básica para a interpretação musical.

As versões utilizadas na liturgia cristã provêm de três fontes essenciais:

1) A versão alexandrina, ou dos Setenta, em grego, da qual surgiu a latina ou *Itala.*

2) A obra de S. Jerônimo: *a*) o chamado *Psalterium romanum*, fruto de uma primeira revisão da *Itala*, que se ajustou ao texto dos Setenta: *b*) o chamado *Psalterium gallicanum*, conseqüência de outra revisão, segundo o texto *hexaplar* de Orígenes (esta versão passou quase integralmente para a *Vulgata*); *c*) versão direta do hebreu para o latim, muito mais fiel do que as anteriores.

3) A versão encomendada por Pio XII (*motu proprio In cotidianus precibus*, de 24 de março de 1945), tradução direta do hebreu para o latim, que foi utilizada apenas na liturgia rezada devido às dificuldades de aplicação à música.

O repertório dos salmos constituiu a compilação textual básica para a ordenação da liturgia das horas *(officium)*: matinas, laudes, prima, tércia, sexta, nona, vésperas e completas. A missa acolhe também a presença dos salmos nas antífonas: Introito, Comunhão, salmos responsoriais e antigamente a *Offrenda* ou Ofertório. Do ponto de vista musical, há que sublinhar que os salmos se cantam com uma entoação ou paramelodia que o uso eclesiástico romano circunscreveu a oito formas melódicas básicas, chamadas *Toni Psalmorum*. (Ademais, o *Tonus peregrinus*, para o Salmo 113 —*In exitu Israel de Aegypto*—, cuja origem bizantina foi negada por diversos musicólogos, entre os quais Otto Ursprung; o *Tonus irregularis* e o processo *in directum*.)

As cantilações dos salmos na liturgia romana recolhem a antiga tradição oral dos judeus, enquanto as fórmulas paramelódicas e cadenciais, por sua vez, são igualmente muito parecidas.

O uso mais habitual na liturgia das horas é o módulo antifonal, de acordo com o seguinte esquema: 1) antífona (solista); 2) salmo: versículos ímpares, coro I; versículos pares, coro II; 3) antífona (solistas e coro).

Esta prática tão generalizada parece ter tido origem no século IV, mas existem muitos testemunhos anteriores; talvez o mais antigo seja o aduzido por Fílon (c. ano 30) sobre a prática dos salmos a dois coros, na seita dos terapeutas. Em Bizâncio costumava cantar-se à maneira responsorial, com um versículo confiado ao solista *(psaltés)* e outro a cargo do povo *(laós)*. Se os salmos não são precedidos nem seguidos de uma antífona, utiliza-se, em regra, o tom *in directum*.

A melodia —paramelodia— segue o esquema literário, com uma cesura central, e as flexões seguem a disposição do acento prosódico da língua latina, de acordo com este esquema:

1) *Initium, inchoatio.*
2) *Tenor, tuba* (dominante).

Biblioteca Palácio Topkapi/Arquivo Salvat

A Igreja Católica ampliou o repertório dos salmos, musicando textos que, como o Cântico de Moisés depois da Travessia do Mar Vermelho *(do livro do* Êxodo*), não faziam parte da coleção de cento e cinqüenta cânticos atribuída ao rei David. Em cima: iluminura de um octateuco do século XII, que tem por título* Travessia do Mar Vermelho.

3) *Mediatio:* cadência média, correspondente à cesura.

4) *Finalis:* cadência final, com diversas terminações, segundo os tons das antífonas, que geralmente colocam no final a indicação correspondente *(differentia)* com as letras EUOUAE (*Saeculorum Amen*, da doxologia final, com que termina o canto de cada salmo da liturgia cristã).

A cantilação pode ser, do mesmo modo, solene (no *Magnificat* e *Benedictus* e nas grandes festividades) ou simples.

O advento da polifonia refletiu-se também no revestimento musical dos salmos. Enquanto na *Ars Antiqua* costumavam utilizar-se unicamente alguns versículos, na *Ars Nova* este uso foi incrementado e, nos séculos XV e XVI, chegou-se à utilização de todo o texto ou à alternância entre um versículo gregoriano e outro polifônico. O Barroco revestiu de uma extraordinária beleza o texto dos salmos, mediante o uso dos

cori spezzati, com os quais a policoralidade adquiriu efeitos de estereofonia real; esta prática verificou-se tanto na liturgia católica como na protestante. A partir da segunda metade do século XIX, os compositores interessaram-se pelo revestimento musical dos salmos. Talvez os exemplos modernos mais conhecidos sejam o *Salmo XLVII,* de Florent Schmitt (1904), e a *Sinfonia dos Salmos,* de Igor Stravinsky (1930).

O responsório

Globalmente, o termo *responsório* refere-se a um tipo específico de esquema formal que se encontra nas mais remotas culturas e civilizações. Sua expressão mais corrente consiste num canto para solista, a que um coro ou o povo vai respondendo com um mesmo refrão.

Na liturgia católica podem observar-se dois tipos de responsório: a resposta simples, geralmente confiada ao povo ou ao coro clerical, e o canto próprio das matinas.

No primeiro caso caberiam desde as respostas habituais —*Amen, Et cum spiritu tuo, Deo gratias,* etc.— até as formas mais complexas de caráter litânico ou repetitivo: o *Kyrie* da missa, que freqüentemente repete a mesma melodia, e até o Glória, que contém grande parte da estrutura responsorial: «*Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*», etc., e todo o tipo de aclamações com um refrão-tipo.

O responsório que faz parte do canto das matinas, a primeira das horas canônicas, possui uma forma mais complexa e, do ponto de vista musical, oferece um interesse enorme, devido ao seu alto grau de ornamentação melódica, que o converte na forma melismática por excelência do repertório gregoriano.

Não é muito conhecida a história concreta da integração do responsório na liturgia cristã, mas a partir do século IX começou a aparecer nos manuscritos litúrgicos monásticos. Nesta época, e durante muito tempo, havia nas festas importantes nove responsórios no canto das matinas, um depois de cada lição; hoje subsistem três, com exceção do ritual monástico, que possui quatro. Para os distinguir das respostas simples, chamou-se a este tipo mais ampliado *responsorium prolixum.* Quanto ao seu esquema formal, parece evidente que evoluiu a partir do Gradual da missa, com o qual apresenta certas concomitâncias. Isso verificou-se a partir do século VI e da missa passou para o canto das matinas. Seu funcionamento litúrgico e musical desenvolve-se de acordo com o seguinte esquema: *responsorium, versus, responsorium.*

O *versus* é, em geral, a parte mais melismática ou ornamentada; antigamente (até o século XVI, pelo menos), possuía duas partes: o *versus,* ou versículo, e o *pneuma,* ou prosa, que continha o núcleo de maior ornamentação. Do *pneuma,* ou prosa, nasceram formas trópicas chamadas *prosullae* na Europa, menos na Catalunha, onde tomaram o nome de *verbetas* (palavra derivada de *verba*). Para mais pormenores sobre esta curiosa forma, ver a seção «A seqüência».

Outro tipo de responsório utilizado na liturgia católica é o chamado *responsorium breve,* feito à imitação do das matinas, mas menos ornamentado. Existem ainda outros responsórios independentes, próprios de festas ou ritos concretos, como a consagração de uma igreja, a procissão da Purificação da Virgem ou o Ofício de Defuntos.

Desde o século IX reuniram-se os responsórios num livro litúrgico especial, o *Responsoriale,* a que paulatinamente se foi acrescentando o repertório das antífonas. A partir de então, chamou-se-lhe *Antiphonarium responsoriale,* e também *Matutinale.*

A intempestiva hora a que se rezavam as matinas tornava difícil a atenção dos compositores para os textos dos responsórios. Mas algumas festividades concretas (Natal, Epifania, Semana Santa —sobretudo quinta-feira, sexta-feira e sábado—, bem como algumas celebrações de caráter local), em que o povo assistia às matinas (que inclusive já não se celebravam tão cedo), ofereceram novas possibilidades para os revestir de uma interessante linguagem polifônica, sobretudo a partir do século XVI. Os responsórios do Natal e da Semana Santa de Tomás Luis de Victoria, por exemplo, encontram-se entre o melhor da sua produção. A partir do Barroco, a engenhosa concatenação de elementos dos responsórios adequou-se às particularidades do jogo tonal.

A antífona

Etimologicamente, o termo grego *antiphona* significava canto à oitava. A partir do século IV, no uso litúrgico da igreja cristã, adquiriu outro sentido, o de canto alternado entre dois

Academia Veneza/Arquivo Salvat

coros, de longa tradição já em determinadas seitas ortodoxas judias, bem como na igreja síria e na de Antioquia. Delas parece ter passado para Milão no tempo de Santo Ambrósio (333-397). Realmente, trata-se de um texto musicado, em geral de caráter silábico (quer dizer, que a cada sílaba corresponde uma nota, pelo que não possui ornamentação), que precede o canto de um salmo e que se repete depois da doxologia final *(Gloria patri...)*. A antífona, cujo conteúdo literário procede normalmente da Bíblia, enquadra e determina a tonalidade do salmo.

A antífona é própria da liturgia das horas; mas também existem formas antifonais da missa: Introito (introduzido cerca do ano 432, na época do papa Celestino I), Ofertório e Comunhão. Neste caso, a estrutura silábica cede o lugar a um tipo muito ornamentado de melodia. Outro caso específico são as antífonas processionais e as dedicadas à Virgem, no final das horas canônicas: *Salve Regina, Ave Maris Stella, Ave Regina Caelorum, Regina Caeli,* etc.

Os últimos sete dias antes do Natal contêm as chamadas *Antífonas maiores* ou *Antífonas do O* (devido a todas começarem por esta interjeição latina), que se colocam antes do canto do *Magnificat,* nas vésperas.

Nos finais da Idade Média tornou-se costume em determinadas festividades (especialmente da Virgem) cantar antífonas rimadas, escritas com versos métricos, dentro do contexto dos chamados ofícios rítmicos.

Os hinos

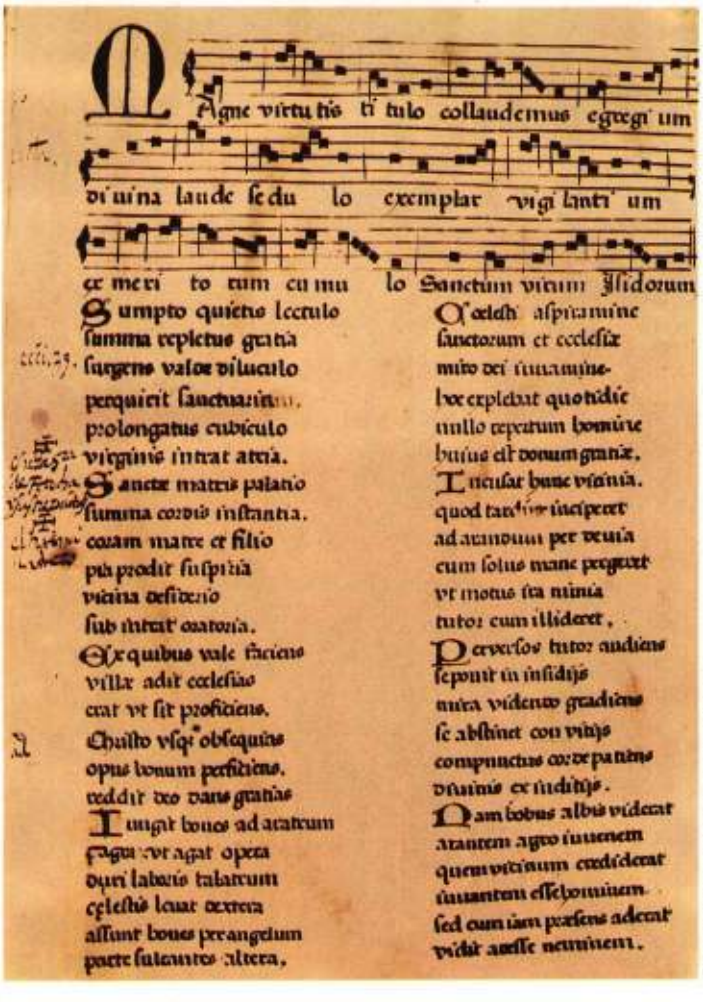
Originariamente, o *hino* era um canto de louvor ou de exaltação a heróis e a deuses, muito habitual na literatura grega.

Antífonas, responsórios e hinos eram formas que se cantavam nas cerimônias do complexo e rico culto católico, em que sobressaíam as grandes e espetaculares procissões, que chegavam a reunir milhares de pessoas. Embaixo: Procissão do Corpo de Deus, *quadro do pintor veneziano Gentile Bellini.*

Arquivo Salvat

As coleções de cânticos religiosos eram, por vezes, obras primorosas e de grande beleza plástica. Em cima: pormenor de um antifonário de notação aquitana, em pergaminho.

Embaixo: página de um hino a Santo Isidoro. A ilustração permite apreciar a regularidade métrica do texto, própria desta forma litúrgica que tanta difusão teve durante a Idade Média.



Biblioteca Nacional, Madrid/Arquivo Salvat

O cristianismo utilizou o termo (que já se encontra nos Evangelhos e em S. Paulo) para se referir a um canto diferente do salmo, que reunia as seguintes particularidades: *a*) estrutura estrófica simples; *b*) texto métrico, e *c*) montagem melódica de caráter silábico ou semi-silábico. O século IV conheceu uma pujança extraordinária no uso dos hinos da liturgia, de tal forma que o Concílio de Laodicéia (360-381) teve de prescrever sua limitação, para corrigir o abuso.

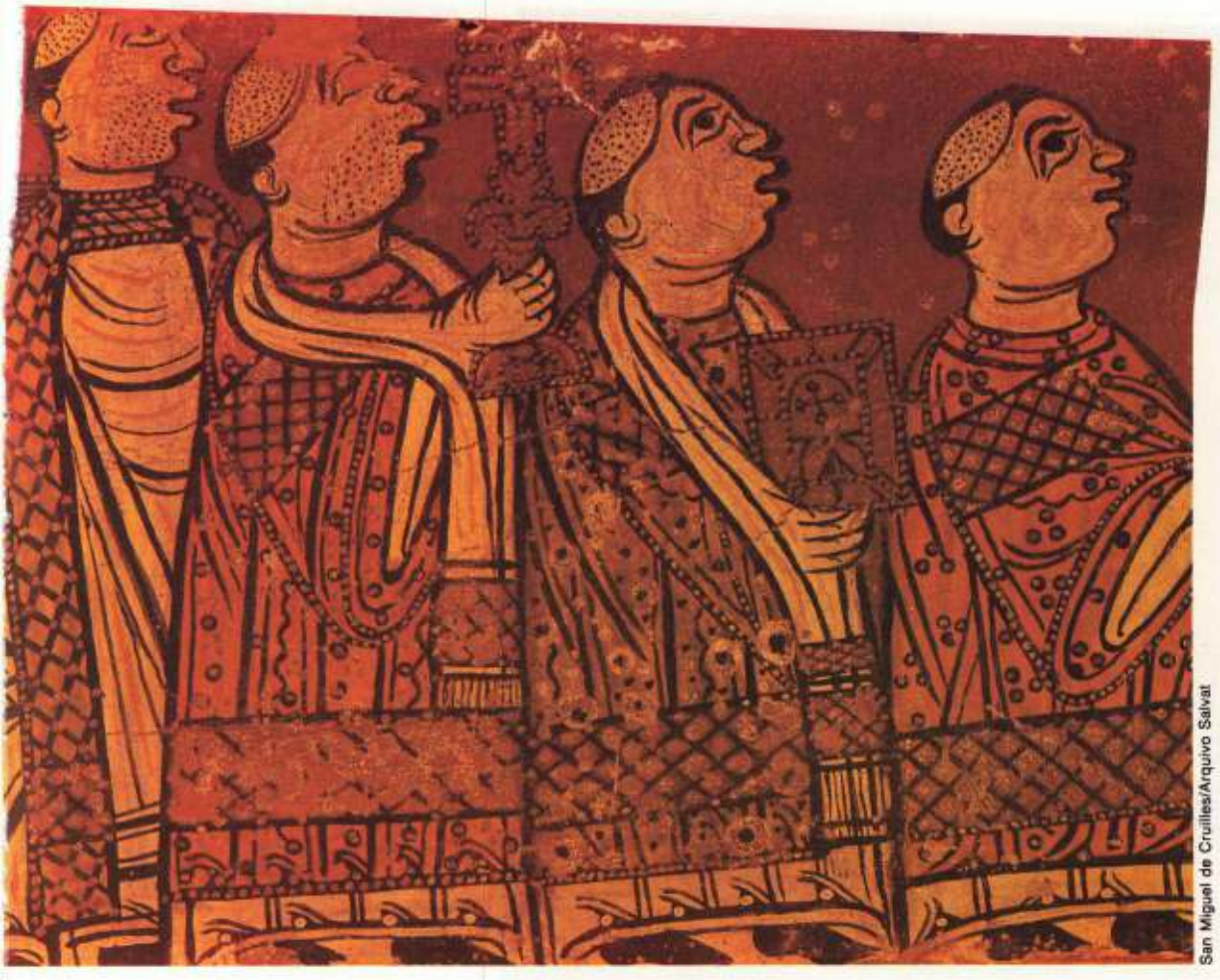
A estrutura métrica dos hinos era de extraordinária importância, porque dela nascia o sentido rítmico da melodia. Os hinos sírios de Santo Efrém (306-373) representaram uma mudança notável, ao abandonarem o ritmo métrico pelo simples acento: este exemplo foi seguido posteriormente por S. Gregório Nazianceno, Santo Hilário, Santo Ambrósio, etc., até se chegar à configuração medieval típica.

Na liturgia cristã, o texto dos hinos constitui um canto de louvor a Deus ou aos santos. Em regra, há dois tipos de hinos: os próprios das horas canônicas e da missa (Glória) e os usados extraliturgicamente (motetos, *cantiones*).

Desde o século X, os hinos cantaram-se no princípio das horas canônicas, com algumas exceções: o *Triduum Sacrum* da Semana Santa, a liturgia das horas da semana de Páscoa e o *Officium Defunctorum*. Sua melodia é de caráter silábico ou semi-silábico e, quanto à sua interpretação, costuma haver dois esquemas: *a*) estrofe 1, solista, estrofe 2, coro, estrofe 3, todos; *b*) alternância entre dois coros. Este processo é o mais usado habitualmente.

A seqüência

Se, anteriormente, falamos dos responsórios como forma ornamentada por excelência nas matinas, deve ter-se presente



San Miguel de Cruilles/Arquivo Salvat

A notação neumática foi criada pelos monges como um engenhoso recurso mnemotécnico destinado a facilitar a retenção das sinuosas e extensas melodias monofônicas do canto gregoriano. Apesar de hoje nos poder parecer simples, o método era difícil e sua utilização exigia amplos conhecimentos. A música gregoriana foi, portanto, uma manifestação artística culta e elitista, empregada quase exclusivamente pelos monges em missas, procissões e cerimônias solenes. À esquerda: procissão de clérigos com o abade à frente. É uma pintura sobre tábua que se encontra no Mosteiro de San Miguel de Cruilles (Gerona).

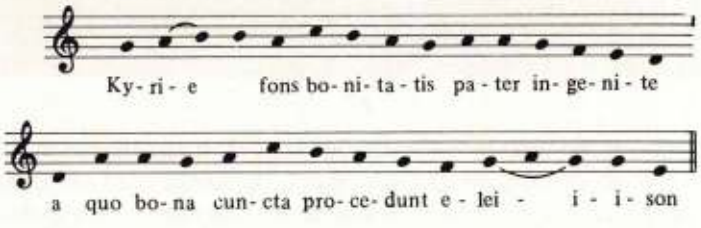
que o *Aleluia* da missa representa, dentro desta, a estrutura melódica que contém maior qualificação melismática.

Devemos situar a história da origem da seqüência no fenômeno geral dos tropos, surgidos nos princípios do século IX. Um tropo é, em princípio, uma glosa literária aparecida como necessidade de recordar a melodia de caráter melismático ou ornamentado. Convém recordar que, até finais do século X, na Aquitânia, e inícios do século XI, no resto da Europa, não existiu uma notação musical fixa, o que não permitiu que se transcrevessem, com garantias de autenticidade, as melodias anteriores a esta época.

A notação neumática (*neuma* é um grupo de duas ou mais notas), na Europa de finais do século VIII ou princípios do IX nos mosteiros, teve origem nos sinais gramaticais que analogicamente expressavam tanto os intervalos ascendentes ou descendentes como certas particularidades rítmicas.

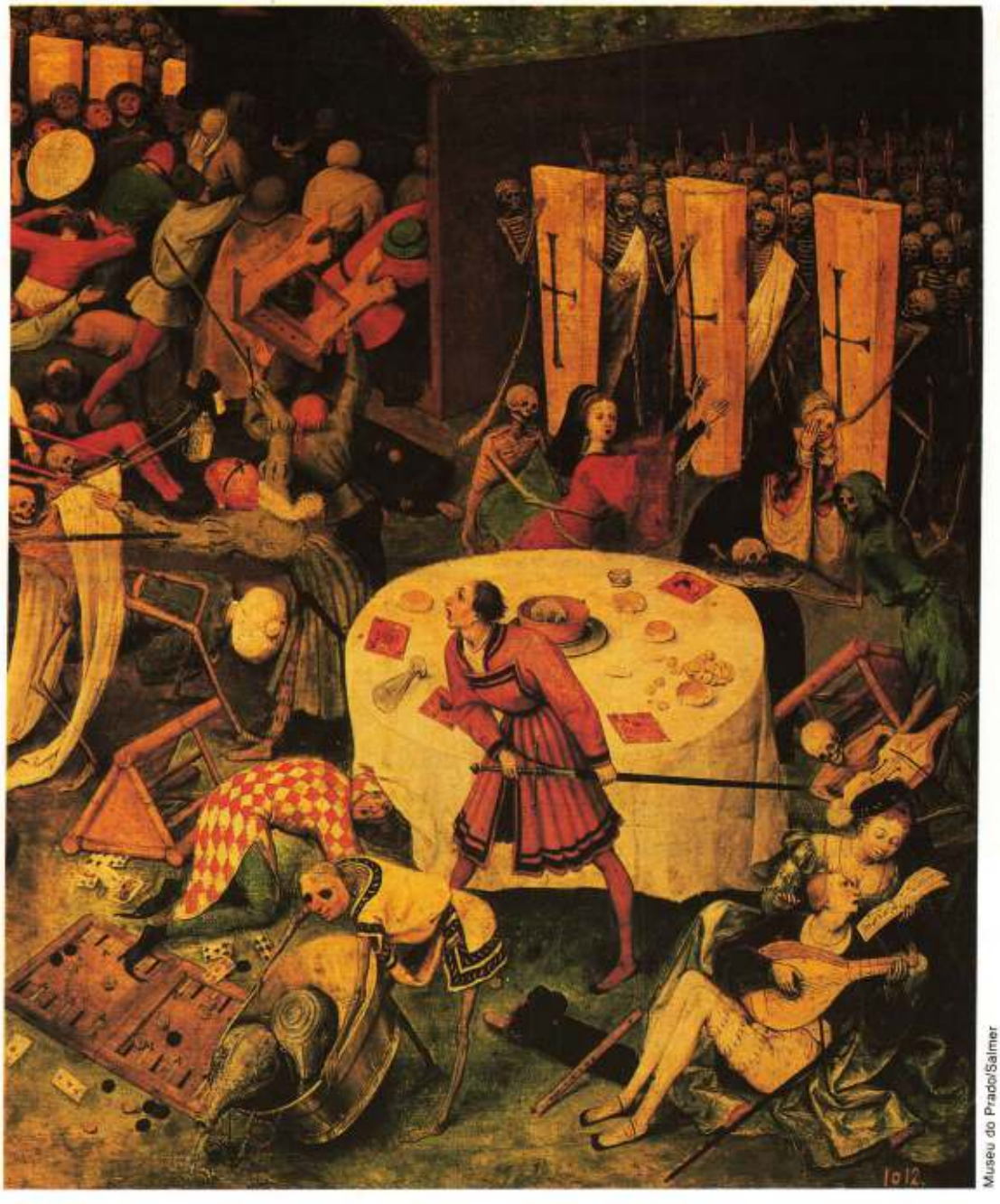
Esta grafia musical servia de apoio da memória aos cantores e permitia-lhes interpretar os diversos cantos do repertório, que basicamente sabiam de cor. Os livros litúrgicos desta época com notação eram de pequeno formato e seu uso circunscrevia-se aos profissionais da interpretação musical, sempre dentro de um contexto clerical ou religioso: os cantores, *psalmistae, praecentores,* etc. Mas, mesmo assim, era-lhes difícil recordar exatamente as longas melodias de caráter melismático. Apareceu então o fenómeno dos *tropos,* que, nesta época, possuíam um caráter simplesmente mnemotécnico. Consideremos, por exemplo, o *Kyrie* da *Missa Fons bonitatis:*

A longa melodia ornamentada do *Kyrie* apresenta uma dificuldade evidente em ser recordada, tendo presente a falta de concretização da primitiva escrita neumática. Por isso, acrescentou-se-lhe um texto de caráter mnemotécnico: «*Fons bonitatis pater ingenite, a quo bona cuncta procedunt*», pelo que a anterior frase ornamentada se transformou em silábica, de fácil retenção na memória:



O novo texto, chamado *tropo* (o tropo dos *Kyries* chama-se normalmente *versus* ou *versiculus*), tem uma relação com o texto preexistente e aplica-se igualmente à música anterior. Literariamente, no entanto, não possui muito interesse.

Esta utilização tropística da melodia do *Kyrie* aplicou-se também a muitas outras melodias de caráter melismático, entre as quais sobressaem os responsórios e o *Aleluia.* Neste último caso, dá-se ao tropo o nome de *sequentia* (ou seja, aquilo que se segue); nos responsórios, o de *verbeta* (de *verba,* «palavras acrescentadas»). Quando, nos começos do século XI, a escrita neumática começou a ser diastemática, isto é, a permitir a identificação dos intervalos pela colocação nos neumas a uma altura paritária, o processo anteriormente exposto deixou de fazer falta; mas outros fatores — a participação na liturgia, o hábito de elaborar formas tropísticas — impuseram a continuação desta prática; apa-

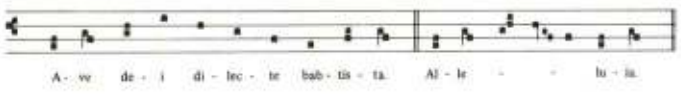


Museu do Prado/Salmer

Na obra de Pieter Bruegel que se reproduz parcialmente à esquerda, O Triunfo da Morte, *pode captar-se uma forte intenção moralizadora, clara sobrevivência da Idade Média. Mas a convicção de que a música podia ser um último refúgio, como parecem indicar os músicos do extremo inferior direito da imagem, evoca já uma conceção renascentista.*

receu então um texto rítmico, amiúde com estrofismo regular, e, ao mesmo tempo, um aproveitamento mais racional da melodia, que se segmentou de acordo com o metro dos versos, por um lado, sem deixar de ter presente o jogo modal, por outro. Surgiram, então, exemplos de uma rara beleza literária e musical, que constituem modelos, evidentemente pós-gregorianos, de excelente fatura. Muitas das seqüências mais conhecidas (*Victimae paschali laudes, Lauda Sion Salvatorem, Stabat Mater Dolorosa, Dies irae, dies illa,* etc.) pertencem a esta época (posterior ao século XI), e freqüentemente nem sequer aparecem ao lado do texto e da música que as criou, não sendo raros os casos de composição original de nova música e texto.

Inicialmente, as seqüências foram de tipo responsorial. Podemos ver um exemplo neste *Aleluia* da missa de S. João Evangelista:



Repare-se como a melodia original do *Aleluia* (à esquerda da partitura) deu lugar ao texto da seqüência (à direita).

A partir do século XI, as seqüências foram de tipo antifonal (AA', BB', CC', etc.) e o texto, de grande beleza rítmica, repartiu-se por dois versos iguais, que eram cantados a dois coros.

As melodias das seqüências foram aproveitadas como *cantus firmus* repetidamente desde o advento da polifonia (Johann Sebastian Bach, por exemplo, utilizou a melodia inicial de *Victimae paschali laudes* na Cantata n.º 4; Berlioz retomou o tema do *Dies irae, dies illa* na *Sinfonia Fantástica* e Liszt na *Totentanz,* etc.).

O Concílio de Trento proibiu o uso das seqüências e, em geral, das formas tropísticas; apenas uns quantos exemplos, entre os quais as mencionadas seqüências, foram conservados para o uso regular da liturgia latina. ■

Tomás Luis de Victoria

O sétimo filho do casal formado por Francisco Luis de Victoria e Francisca Suárez de la Concha estava destinado a ser o mais importante músico do Renascimento espanhol e uma figura capital no campo da música religiosa do Ocidente. Nasceu em Ávila, provavelmente na pequena povoação de Sanchidrián, em data não bem determinada, mas quase com certeza durante o ano de 1548. Foi batizado com os nomes de Tomás e Luis.

Os Victorias não eram nobres, mas pertenciam a estratos sociais bem relacionados com a nobreza. A prematura morte do chefe da família, ocorrida em 1557, deixou sua mulher e os numerosos filhos (onze) numa situação difícil, mas o clérigo Juan Luis de Victoria, irmão do falecido, tomou a seu cargo a educação das crianças.

O jovem Tomás Luis, excepcionalmente dotado para a música, teve a sorte de aprender os fundamentos desta arte com excelentes pedagogos e compositores: Bernardino de Ribera, Juan Navarro e Hernando de Yssasi. Como menino cantor do coro da Catedral de Ávila esteve em contato com expressões culturais de elevado nível, tendo ouvido tocar o célebre organista Antonio de Cabezón na catedral. Diz-se ainda que pode ter recebido lições do famoso Bartolomé de Escobedo, mas não existem provas.

Depois de ter feito seus primeiros estudos no Colégio S. Gil da sua cidade natal, Tomás foi enviado para Roma, com a idéia de aí completar sua instrução religiosa e musical. Desde a mais tenra infância foi orientado para o ministério sacerdotal, que aceitou de bom grado. Sério, austero, quase ascético, a religiosidade era um sentimento muito arraigado no seu espírito.

O Colégio Germânico jesuíta de Roma, no qual Victoria ingressou em data não precisa, mas próxima de 1565, era um prestigioso centro de ensino religioso para estudantes de toda a Europa. O jovem Victoria estudou ali Latim, Teologia e Música e teve mestres extraordinários: Jacobus de Kerle, mestre de capela do cardeal arcebispo de Augsburgo, e Palestrina. Não está absolutamente provado que o estudante espanhol tivesse sido aluno do grande compositor italiano; mas este era mestre de capela do vizinho Seminário romano, pelo que é muito provável que houvesse contatos artísticos entre ambos. As composições de Victoria demonstram uma completa assimilação, dentro do caráter pessoalíssimo de toda sua obra, dos pressupostos harmônicos e das inovações introduzidas por Palestrina.

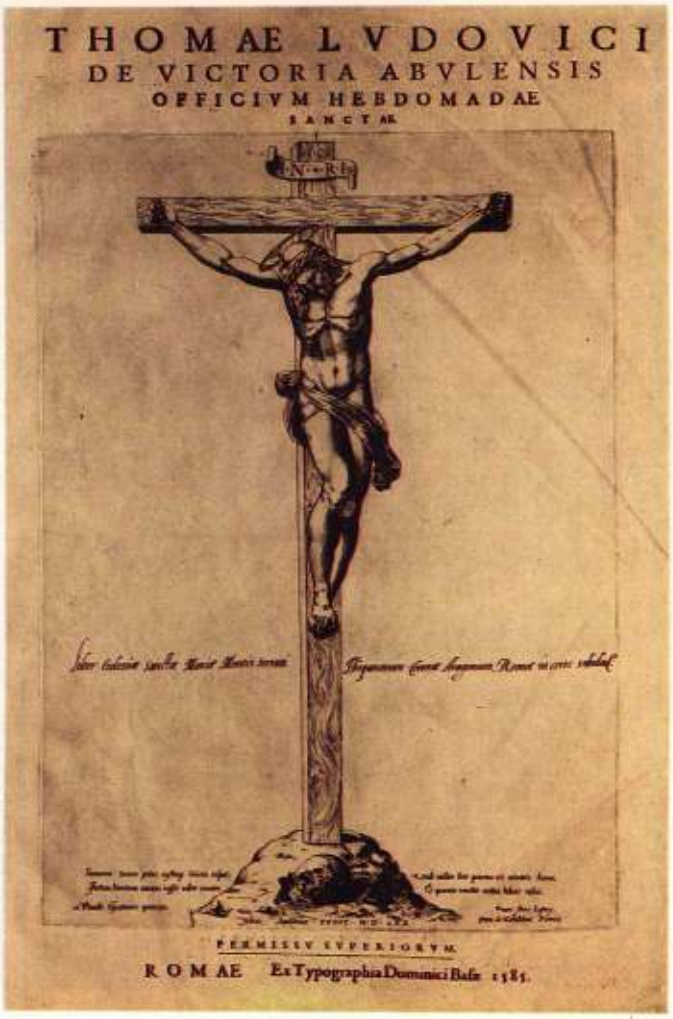
Finalizados os estudos, Victoria foi nomeado organista e cantor da Igreja de Santa Maria de Montserrat, sede das colônias catalã e aragonesa em Roma. Por aquela altura apareceram suas primeiras composições, que, como tudo o que escreveria ao longo da vida, eram de caráter religioso. Em 1572 publicou uma primeira coleção de motetos, e em 1573 cantou-se no seu antigo colégio e sob sua direção um salmo em oito partes de que era autor e que se intitulava *Super flumina Babylonis*. Nesse mesmo ano foi colocado como mestre de capela do Colégio Germânico, cargo que conservaria até 1576 ou 1577. Em 1575 foi ordenado sacerdote pelo bispo inglês Thomas Goldwell.

Depois de uma breve estada na comunidade de frades dirigida por S. Filipe de Néri, Victoria foi nomeado capelão da Igreja de San Girolamo della Carità. Ali trabalharia de 1578 a 1585. Nesse período publicou cinco volumes de composições que continham hinos, motetos, missas e outras obras religiosas.

Apesar dos seus êxitos e prestígio como compositor, Victoria ansiava por regressar a Espanha. Consegui-lo-ia graças a uma disposição de Filipe II, que o nomeou capelão de sua irmã, a imperatriz Maria, viúva de Maximiliano II. Esta nobre dama vivia retirada no Mosteiro das Descalças de Santa Clara, em Madrid. Foi assim que o músico regressou, aos 39 anos, à terra donde partira quando era uma criança.

As tarefas de um capelão de tanta categoria eram diversas e pesadas, mas os benefícios inerentes ao cargo

Embaixo: capa da edição do Officium Haebdomadae Sanctae, *de Tomás Luis de Victoria, publicado em Roma em 1585. A obra compreende nove lamentações, dezoito responsórios, duas Paixões e várias outras admiradas peças.*



Alicia Nos

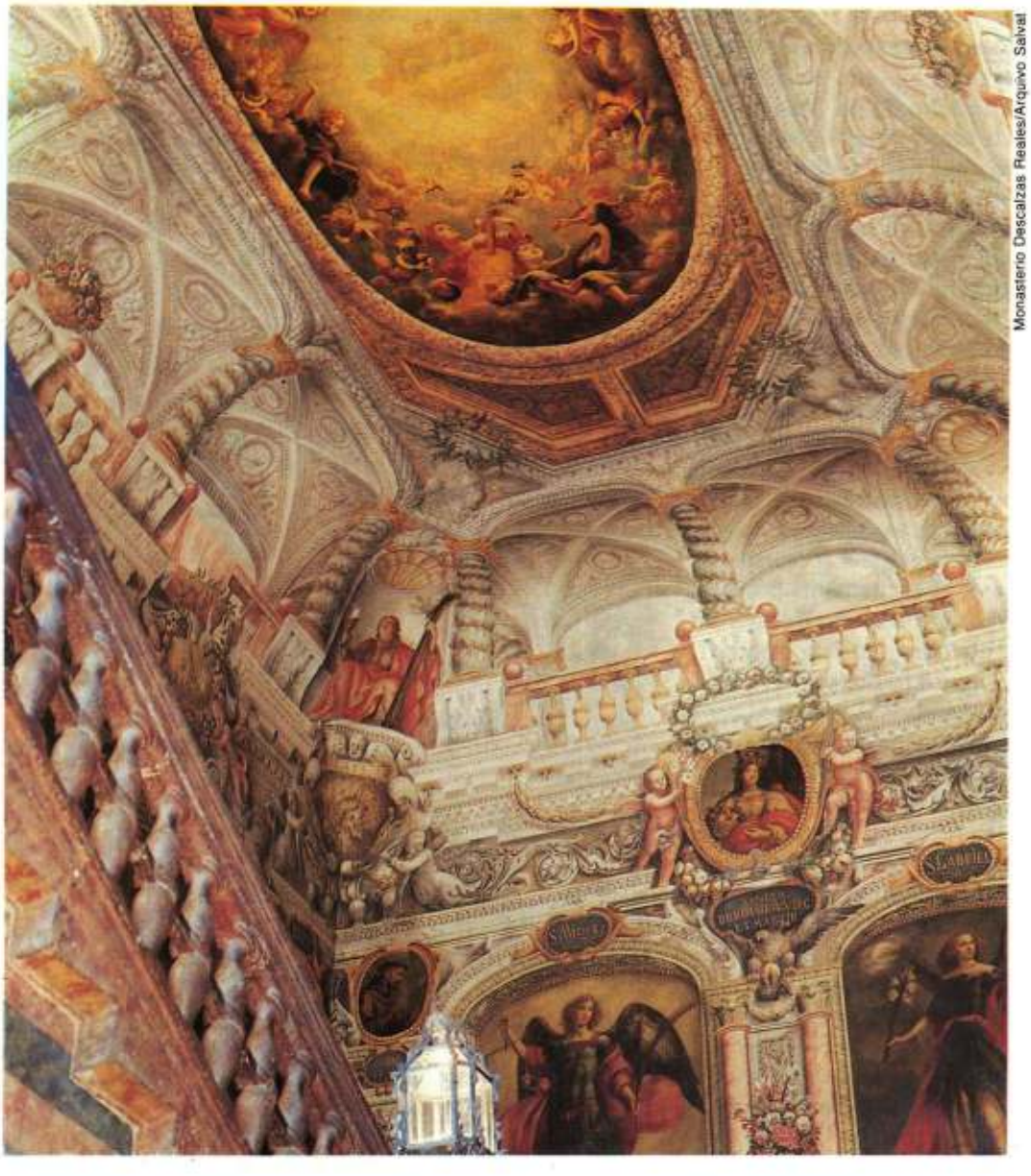
também eram consideráveis. Victoria dirigia o coro, organizava e orientava um pequeno conjunto vocal e infantil e compunha a música religiosa utilizada nas duas missas que se celebravam diariamente e em outros ofícios. Em compensação, tinha empregados às suas ordens, era muito bem remunerado e gozava de numerosos privilégios. A satisfação do músico pela sua nova situação está patente no fato de ter recusado ofertas para trabalhar como mestre de capela em Sevilha e Saragoça.

Em 1592 viajou até Roma, graças a uma autorização especial. Reviu ali a impressão de uma das suas missas, assistiu às exéquias de Palestrina (falecido em 1594), desenvolveu uma intensa atividade musical e foram-lhe conferidos todos os tipos de honras. Regressou a Madrid em 1595 e reassumiu suas obrigações. Recebia constantemente pedidos de composições, que o músico atendia segundo seu interesse e conveniência, com uma independência criativa de que muitos artistas do seu tempo e até de épocas posteriores nunca chegariam a desfrutar. Naturalmente, seus rendimentos eram invejáveis; no ano de 1600 financiou do seu bolso a edição de um conjunto de composições que adquiriram uma popularidade nada freqüente em obras religiosas. Suas missas e salmos eram cantados com regularidade na Europa e até no México, Bogotá e outras cidades americanas.

Os últimos anos de vida foram perturbados por problemas familiares, especialmente por causa de um dos seus irmãos mais novos, que foi preso. De qualquer maneira, alguns Victorias viveram em Madrid, sob a proteção do prestigioso capelão.

Em 1603, a imperatriz faleceu; e, embora Victoria pudesse ter conservado o cargo sem qualquer problema, renunciou à capelania e assumiu o lugar de organista. Em 1605 publicou-se em Madrid seu *Ofício de Defuntos*, que muitos consideram sua obra mais bela e profunda.

Tomás Luis de Victoria morreu serenamente em sua casa, contígua ao convento de que fora capelão, em 27 de agosto de 1611. Foi enterrado simplesmente, com a austeridade que ele próprio escolhera como estilo de vida. Não se conseguiu identificar seu túmulo. ■



Monasterio Descalzas Reales/Arquivo Salvat

A fotografia da esquerda mostra parte da escadaria do Convento das Descalças Reais (Madrid), com a decoração de Angelo Michele Colonna (1600-1687), onde Victoria foi capelão da imperatriz Maria desde 1587 até à morte desta, ocorrida em 1603.

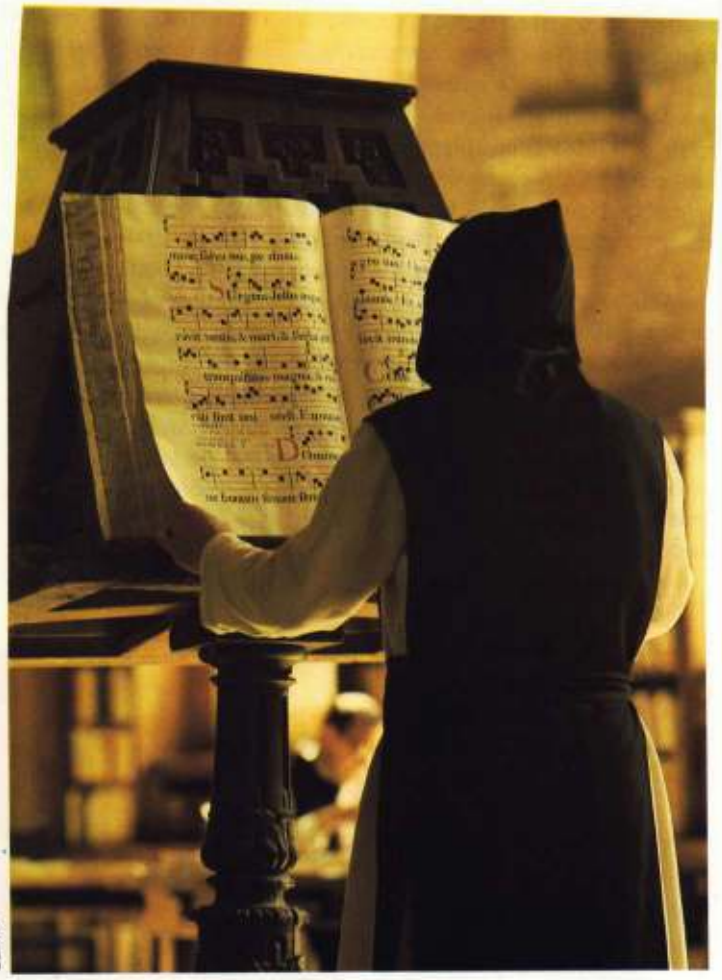
Capítulo 33

A missa até o século XIX

Durante mais de mil anos pensou-se que o chamado *canto gregoriano* fora uma criação do papa S. Gregório I Magno (século VI). Nos finais do XVIII e começos do XIX começaram a surgir dúvidas de que S. Gregório fosse o autor de todas as melodias «gregorianas», como a tradição pretendia. Mas foram vozes isoladas, já que desde o século IX não só se dava como certo que o canto eclesiástico que conhecemos como gregoriano era obra de S. Gregório, mas julgava-se que essas melodias tinham sido inspiradas diretamente ao santo pontífice pelo Espírito Santo.

Cerca de 1890 aconteceu um fato que iria mudar todos os pressupostos: um monge da abadia beneditina de Solesmes (França), Dom André Mocquereau (1849-1930), enquanto recolhia materiais para sua monumental edição das fontes originais do canto gregoriano, encontrou em Roma vários manuscritos medievais que continham o repertório gregoriano, mas com notáveis variantes, que atribuiu a uma corrupção tardia. Em 1912, o gregorianista R. Andoyer propôs uma teoria contrária: que aqueles códices romanos continham o canto gregoriano tal como era antes da reforma de S. Gregório. Curiosamente, durante quarenta anos ninguém voltou a estudar a fundo esta questão, até que em 1950 o musicólogo alemão Bruno Stäblein começou a publicar os resultados das suas pesquisas, que deram origem a uma grande abundância de trabalhos científicos em torno deste tema. Os estudiosos estão profundamente divididos nas suas opiniões, o que demonstra a dificuldade de encontrar uma solução adequada. A opinião mais convincente parece ser a que supõe que o repertório de códices romanos — que Stäblein definiu pelo expressivo nome de Velho Canto Romano — representa a tradição antiga, que data aproximadamente do século VII; em contrapartida, o canto que é conhecido como gregoriano seria o fruto de uma reforma, que uns julgam ter sido feita em Roma pelos papas do século VIII, enquanto outros pensam que é fruto do chamado Renascimento carolíngio, impulsionado pelos sábios de Carlos Magno, cerca do ano 800. O que é certo é que o actual repertório gregoriano estava completo cerca dos finais do século VIII ou começos do IX. O códice mais antigo — e que durante muito tempo se pensou ser um original autógrafo de S. Gregório — data de meados do século X (crê-se que a escrita musical começou cerca do ano 820), mas reflete uma tradição já muito consolidada.

O gregoriano é um canto belo e profundamente religioso, aparentemente simples, sem ritmos ou saltos melódicos muito variados, sem qualquer acompanhamento, despido de todo o ornamento (como as melhores igrejas românicas com as quais foi comparado). E, no entanto, revela-se de uma expressividade maravilhosa, de efeitos únicos na criação de um ambiente apto para a oração. Um canto religioso, enfim,



Salmer

Arquivo Salvat

As pesquisas sobre o canto gregoriano deram lugar a muita controvérsia, mas hoje sabe-se que este canto, na sua forma atual, é o resultado de trabalhos realizados nos séculos VIII e IX. Em cima: monge lendo um manuscrito de música gregoriana. Embaixo: medalha de Pio X, papa que teve um importante papel no restabelecimento do canto gregoriano.

como não se criou outro. Por isso, a Igreja o propôs sempre como modelo supremo, chegando S. Pio X, no seu *Motu proprio* de reforma da música religiosa, a estabelecer o princípio fundamental segundo o qual uma composição será tanto mais religiosa quanto mais se parecer ao canto gregoriano nas suas três características básicas de santidade, universalidade e bondade de formas, e será tanto menos religiosa quanto mais se afastar deste modelo supremo.

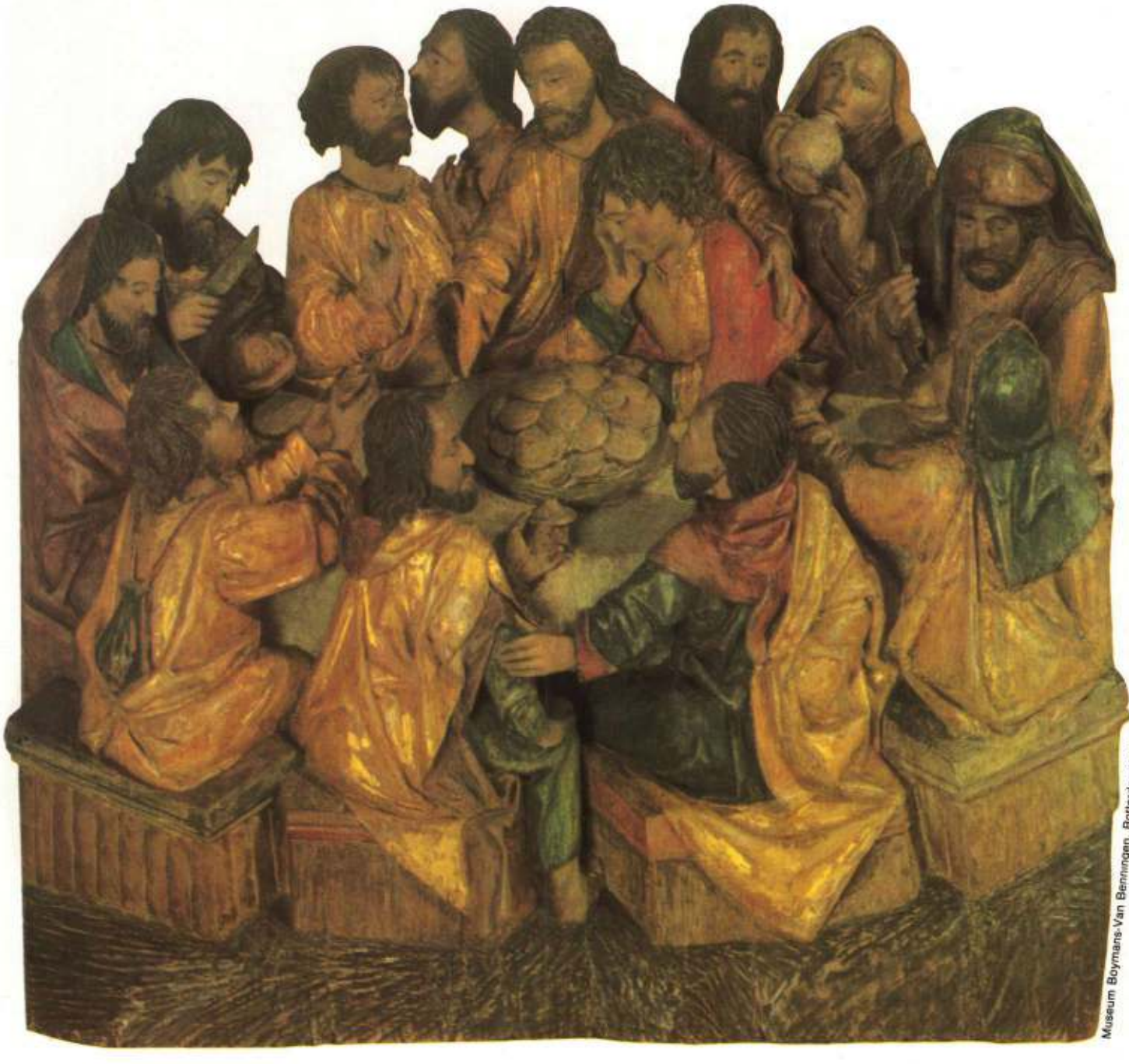
Os melhores códices gregorianos são dos séculos X-XII. A partir deste último século, impuseram-se novas correntes musicais que chegaram a alterar gravemente o ritmo do canto gregoriano, pelo que este perdeu uma das suas características essenciais. Durante mais de quinhentos anos, o gregoriano foi interpretado de um modo totalmente diverso de como fora durante os dois longos séculos da sua época dourada. Só a partir das últimas décadas do século XIX, graças aos esforços dos monges da abadia beneditina de Solesmes, recuperou seu caráter original.

A missa considerada como composição musical

A primeira missa que se celebrou foi a de Jesus na Última Ceia com os discípulos. Pelos *Actos dos Apóstolos* e outros documentos do século I sabemos que, por aquela altura, já a missa constava, fundamentalmente, dos mesmos elementos que depois se tornariam estáveis: uma primeira parte de leituras, de preferência da Sagrada Escritura, uma segunda de orações diversas e uma terceira que consistia na comemoração da paixão, morte e ressurreição de Cristo, e que culminava com a reconstituição da Última Ceia e a comunhão.

Do século II conhecem-se alguns formulários quase completos da celebração da missa em várias regiões. Havia va-

Embaixo: talha holandesa do século XV, de madeira policromada, tendo como tema a Última Ceia. Já desde o século I, a renovação deste momento e a posterior comunhão dos fiéis constituíram os pontos culminantes da missa.



Museum Boymans-Van Beeningen, Rotterdam/Arquivo Salvat

riantes, pois cada igreja, ou pelo menos cada província eclesiástica (diocese), tinha uma ampla autonomia na organização do culto. Mas o esquema fundamental era o mesmo em todas as celebrações.

A princípio, a Igreja usou, para seus atos litúrgicos, e fundamentalmente para a missa, os mesmos cantos da liturgia hebraica em que se haviam formado os apóstolos e os primeiros cristãos. Mas, pouco depois, quando a Igreja entrou em contato com a cultura greco-latina (na qual chegou a inserir-se completamente até se identificar com ela), adotou numerosos elementos da música grega, provocando assim o desenvolvimento de uma nova arte musical. Esta, intrinsecamente unida à liturgia cristã, daria origem aos dois tipos de cantos cristãos fundamentais que se conservaram: o grego-bizantino, no Oriente, e o gregoriano e restantes cantos ocidentais — galicano, moçárabe, etc. —, no Ocidente.

Prescindindo dos cantos locais, embora alguns chegassem a ter grande importância como o moçárabe (ou seja, o hispânico antigo), e para nos limitarmos àquele que chegou a identificar-se com a Igreja da Europa — o gregoriano —, devemos referir que, no tempo de S. Gregório Magno — finais do século VI —, a missa estava já basicamente estruturada, o mesmo acontecendo com os cantos que a acompanhavam. Com as mudanças que sofreram no século VIII e primeira metade do IX, quer a missa quer os outros permaneceriam geralmente inalterados até os nossos dias.

Do ponto de vista musical, a missa ficou dividida em duas partes perfeitamente diferenciadas: o Ordinário e o Próprio. Aquele constava de cinco partes — *Kyrie,* Glória, Credo, *Sanctus* e *Agnus Dei,* às quais, num dado momento, se juntou o *Ite missa est* —, que se repetiam em todas as missas; o Próprio, em contrapartida, ficou articulado num canto de entrada — Introito —, um ou vários cantos depois da primeira leitura — Gradual, Trato, Aleluia —, um durante o Ofertório e outro durante a Comunhão, variando todos eles para cada festa ou consoante o caráter das mesmas.

O aspeto musical de ambos os grupos era, no canto gregoriano, muito diferente: se bem que uma ou outra composição solta datasse dos séculos precedentes, tomados no seu conjunto, os cantos do Próprio eram mais antigos; constituíam, propriamente, aquilo que, já no tempo de S. Gregório, se conhecia como «missa», do ponto de vista musical. O Ordinário, como conjunto de composições homogêneas, é muito mais tardio. Mais: como norma geral, pode dizer-se que nele não havia «missas completas», mas sim que, em cada caso, se escolhia cada composição das que o constituem — por exemplo, o *Kyrie,* o Glória... —, independentemente das outras que deviam completar a missa desse dia. Um ou outro Ordinário completo, ou quase completo, constituía uma verdadeira exceção. Por outro lado, devemos considerar as diferenças substanciais quanto à própria essência de ambos os repertórios: o Próprio era mais refinado, fora concebido para ser cantado por uma *schola* ou grupo de cantores, a que poderíamos muito bem chamar especialistas; o Ordinário, por seu turno, era interpretado por toda a comunidade de monges ou de cantores e, segundo alguns, pelo próprio povo. Isto é duvidoso, pois — ao contrário do que, às vezes, se diz — o gregoriano nunca foi música concebida para ser interpretada pelo povo. Não o foi, com toda a certeza, o Próprio, que exigia cantores muito experimentados, em virtude do seu refinamento, que só autênticos especialistas podiam executar; mas provavelmente nem o Ordinário o foi, uma vez que, em grande número de missas, apresenta sérias dificuldades de interpretação. Basta analisar os delicadíssimos matizes de que estão cheios os códices das abadias beneditinas de Sankt Gallen, de Einsiedeln, ou os de Metz, Laon, etc., para se dissipar qualquer dúvida a esse respeito. Por isso, parece-nos necessário insistir uma vez mais naquilo a que poderíamos chamar a finalidade do canto gregoriano: criar um ambiente de oração, de recolhimento, de elevação espiritual, que favorecesse a união da alma com Deus por meio da beleza artística.

Bevilacqua/Salmer

Esta iluminura, que representa o Criador com as Tábuas da Lei, faz parte de uma partitura gregoriana composta sobre o texto do Aleluia e simboliza o objetivo central desta música: chegar a Deus por intermédio da beleza artística.

A missa polifônica medieval

No século XI consolidou-se um processo que já vinha manifestando-se numa dupla direção havia várias décadas: por um lado, apareceram textos novos, de preferência em verso — os textos do gregoriano puro eram todos em prosa e concretamente os do Próprio eram extraídos da Sagrada Escritura —, aos quais se pôs uma música que, aparentemente, continuava a ser gregoriana, embora a inspiração fosse já inteiramente nova; e, por outro, foi tomando corpo a polifonia, canto a várias vozes simultâneas, que começara a aparecer entre os teóricos do século X.

Nasceu assim uma arte nova. Uma arte destinada a adquirir tanta importância que é considerada o ponto de partida da música ocidental. Uma arte que não foi só musical, mas que

correspondeu também às novas tendências que a arquitetura e a escultura principiavam então a denunciar e que muito em breve dariam origem à maravilhosa arte gótica.

O gosto pelo novo chegou até os textos religiosos, poéticos ou não, próprios da missa, sob a forma de tropos, seqüências, etc., que constituíram uma autêntica paixão durante os séculos XI e XII e parte do XIII. Esta moda durou até o século XVI, quando o Concílio de Trento, na tentativa de devolver à missa a forma original que tivera no tempo de S. Gregório, a suprimiu, não tanto pelos acrescentos medievais, que ao fim e ao cabo eram de natureza religiosa, mas pelos introduzidos na segunda metade do século XV e na primeira metade do XVI, que chegaram a ser de natureza profana.

Por sua vez, a polifonia nascente fez do Próprio da missa o centro das suas preferências. Os compositores dedicaram-se com verdadeiro prazer pondo em música os textos das missas de algumas festas importantes. Depois de várias tentativas — algumas das quais se conservaram em certos manuscritos da catedral inglesa de Winchester e do mosteiro francês de S. Marcial de Limoges —, apareceram duas obras-primas: o *Códice Calistino,* da catedral de Santiago de Compostela (segunda metade do século XII), com cantos para a missa do apóstolo Sant'Iago, e as magníficas criações dos mestres da catedral de Notre-Dame de Paris, de finais do século XII e começos do XIII.

Estas composições dos mestres parisienses dariam muito em breve origem aos motetos, tão na moda durante o século XIII, e cujo desenvolvimento continuaria nos séculos posteriores, com diversas orientações. Não tardariam a suplantar as composições que lhes haviam dado origem, ou seja, os graduais e outras formas da missa de finais do século XII e princípios do XIII. De modo que a música polifônica que se interpretava na missa era a constituída por esses motetos que, convém repeti-lo, pertenciam de certa maneira ao Próprio da missa. Do Ordinário só se compunha o *Benedicamus Domino-Deo gratias,* que, propriamente, pertencia menos à missa do que ao ofício divino. Cerca de 1360, quando os gostos musicais haviam mudado profundamente e da *Ars Antiqua* do século XIII se passara para a *Ars Nova,* começaram a pôr-se em música as partes do Ordinário da missa. Primeiro, algumas partes soltas, mas, pouco depois, todo o Ordinário, que passou a ser considerado como uma composição unitária. Parece que o primeiro a ter composto uma missa semelhante foi Guillaume de Machaut (1300-1377).

A partir de então, o Ordinário foi-se convertendo na parte musical por antonomásia da missa. Naturalmente, continuaram também a compor-se motetos — que, de certo modo, supriam o Próprio —, mas a missa tornou-se para sempre o Ordinário. E este critério continua vigente.

Havia um motivo profundo para que os compositores sentissem mais essa predileção pelo Ordinário, considerado no seu conjunto, mais do que pelas partes soltas do Próprio, se bem que se tratasse de um motivo pouco consciente. É claro que, normalmente, um compositor demonstra sua capacidade numa forma grande, complexa, mais do que numa pequena. E é este o caso do Ordinário, cuja composição levanta normalmente problemas de difícil solução. Os principais são dois: sua extensão e o caráter pouco inspirador dos seus textos. Desde o princípio das missas polifônicas, tornou-se costume tratar de maneira diferente as partes de texto longo — Glória e Credo — e as de texto curto — *Kyrie, Sanctus* e *Agnus Dei.* Nestas, o compositor supria a brevidade do texto com um tratamento musical mais complexo e elaborado, enquanto naquelas a música fluía mais livremente. Esta mesma duplicidade de tratamento já fora usada pelos compositores das missas gregorianas.

Biblioteca Nacional, Paris/Giraudon

A missa no Renascimento antes do Concílio de Trento

O magnífico movimento musical que surgiu no século XV nos Países Baixos — naquilo a que então se chamava Flandres — viu sua manifestação mais esplendorosa precisamente na missa, a grande forma musical da altura, nas quais sua arte, a arte chamada *flamenga* — em claro paralelismo com a pintura flamenga contemporânea —, brilha como em nenhuma outra forma musical: Dunstable, Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht, Busnois, Faugues, Compère, Brumel, Pierre de la Rue, Pipelare, Mouton, Martini, Isaak e muitos outros deixaram o melhor da sua inspiração e da sua técnica nas suas numerosíssimas missas. Esta escola verdadeiramente única encerra com Josquin des Prés (1440-1521), que se liga já aos grandes compositores do século XVI e de quem se dizia que, enquanto os outros músicos faziam com as notas o que podiam, ele fazia com elas o que queria. A arte de Josquin era tão admirada em Portugal que tomou a designação aportuguesada de «música josquina».

As missas dos compositores flamengos, muito elaboradas, são autênticas obras-primas. O grande problema que a missa lhes levantou foi o da unidade: como conseguir um elemento de coesão, de modo a não constituir uma série de peças justapostas mas a formar uma obra unitária. Na realidade, este problema apresentou-se aos compositores de todos os tempos para as obras extensas, problema que cada época, e até cada autor, resolveu à sua maneira. Os flamengos do século XV resolveram-no por meio do chamado *cantus firmus.*

A figura da esquerda é uma iluminura que representa dois dos mais famosos músicos da escola flamenga no século XV: Gilles Binchois e Guillaume Dufay. Ilustra uma edição do livro O Adail das Damas, *de Martin Le Franc, escritor contemporâneo de ambos. Tanto Binchois como Dufay foram autores de grandes e brilhantes missas polifônicas.*

Biblioteca Nacional, Paris/Giraudon

À direita: iluminura do século XV com a efígie do célebre compositor flamengo Johannes Ockeghem junto de um grupo de cantores. Os motetos deste autor impressionaram vivamente seus contemporâneos pela sua elaboração polifônica; um deles foi composto a trinta e seis vozes. Menos freqüentes se mostraram, no entanto, os louvores ao fervor religioso e à profundidade expressiva que animam toda a obra de Ockeghem.

Consistia o *cantus firmus* num tema que se repetia periodicamente e que não só dava coesão à missa, com seus reaparecimentos freqüentes, como, em muitos casos, servia de célula geradora de toda a obra, de forma semelhante ao tema das sinfonias clássicas ou ao *leitmotiv* wagneriano. O *cantus firmus* era retirado, em geral, de uma composição ou melodia muito conhecidas, para que os ouvintes o pudessem identificar facilmente. E daqui nasceu um dos graves problemas destas missas, que tanto deu que fazer aos padres do Concílio de Trento: muitos destes temas procediam de canções de caráter profano. É certo que os compositores transformavam, por vezes profundamente, essas melodias ou temas; mas isso não impedia que continuassem reconhecíveis. E, inclusive, não eram raras as missas em que, no meio do texto sagrado, as vozes cantavam as palavras originais da canção cada vez que entoavam a melodia. Para citar apenas um exemplo, diremos que, numa missa de Jakob Obrecht (c. 1450-1505) que se encontra num códice que pertenceu a Isabel, a Católica, e atualmente na catedral de Segóvia, enquanto as restantes vozes cantam o texto sagrado, o «tenor» canta *«Kyrie, Rose Playsante, eleison»*, e, na missa seguinte, *«Kyrie, Fortuna disperata, eleison»*. Outros *canti firmi* são

muito menos inofensivos e, em outras missas, esses temas ou motivos repetem-se com seus textos originais, em todas as partes da missa.

Outras vezes, o *cantus firmus* era aquilo a que, em terminologia italiana, se chamava *soggetto cavato* («tema a deduzir»). O exemplo mais famoso deste tipo é a Missa *«Hercules Dux Ferrariae»*, de Josquin des Prés, na qual, completando as vogais do nome e título do duque com as consoantes das notas da escala com as mesmas vogais (tendo presente que o dó atual se denominava então *ut*), se obtinha ré-dó-ré-dó-ré-fá-mi-ré, melodia que, em notas de valores longos, era entoada periodicamente por alguns instrumentos, enquanto as vozes cantavam o texto sagrado. E, como explicava um ilustre professor de Musicologia em Roma, «haveria que ver o sorriso de vaidade do duque Ercole da Ferrara, quando ouvia o seu nome e título simbolizados por aquelas notas na missa que se cantava na sua própria capela». Mais declarado é o processo utilizado ainda numa missa de Manuel Cardoso dedicada ao rei de Espanha e Portugal (1636), em cujo *cantus firmus* se repetem as palavras *«Philippus Quartus»*.

Os compositores flamengos do século XV usaram amplamente, nas suas missas, um segundo elemento: o contraponto imitativo, levado às suas últimas conseqüências sobretudo com os «cânones enigmáticos», que tanto apreciavam. Estes cânones consistiam no fato de uma ou mais vozes não serem anotadas na partitura, devendo ser deduzidas de uma das escritas, com base em certas frases mais ou menos enigmáticas que o compositor acrescentava à parte notada. Esta prática convertia, aparentemente, as composições dos flamengos, e de um modo muito especial as missas — nas outras formas musicais era menos usada —, em algo matemático, artificioso e, portanto, pouco artístico. Mas, na realidade, por incrível que pareça, trata-se de uma música de um valor artístico excecional. Como pôde a técnica de composição que usavam conjugar-se com o poder criativo é algo que se torna efetivamente difícil de compreender, exceto por esse fenômeno tão misterioso, mas tão real, que é a inspiração artística. Com a particularidade de que, uns séculos mais tarde, se daria o mesmo fenômeno nada menos que com Johann Sebastian Bach e Händel, que utilizaram a fuga como técnica básica das suas composições. Esta era também uma forma aparentemente mecânica e matemática, mas isso não impediu Bach e seus contemporâneos de criar obras de grande qualidade artística.

Esta prática foi-se simplificando desde os começos do século XVI, conquanto se tivesse continuado a usar, como técnica básica de composição, o que estava no fundo dela, ou seja, o contraponto imitativo. Este consistia em todas as vozes cantarem a mesma melodia, só que em obediência a entradas sucessivas, de modo que da conjunção das várias vozes no tempo se formava a harmonia («harmonia horizontal»).

Uma conseqüência irremissível desta prática era que as vozes quase nunca cantavam o mesmo texto ao mesmo tempo: normalmente, cada uma cantava uma sílaba do texto diversa. É evidente que, desta forma, se tornava impossível compreender o texto que se cantava. Esta dificuldade era mais

Museu Arqueológico, Burgos/Arquivo Salvat

À esquerda: um célebre quadro de Berruguete que se intitula Missa do Papa Gregório Magno. *A cena situa-se claramente nos começos do século XVI, antes do Concílio de Trento. A liturgia musical alcançou então um grande refinamento técnico, mas esta preocupação pela elaboração formal não agiu em detrimento da qualidade expressiva nem da profundidade do sentimento religioso.*

À direita: A Glória, *de Ticiano, quadro que mostra, entre os bem-aventurados, os monarcas espanhóis Carlos I e Filipe II. A casa dos Áustrias lutou com todas suas forças contra o protestantismo e impulsionou a Contra-Reforma, cuja máxima expressão foi o Concílio de Trento. A conservadora assembléia opôs-se ao estilo polifônico, então predominante na liturgia musical católica.*

aparente do que real, posto que se tratava de textos que todos os ouvintes — pelo menos os ouvintes cultos e sobretudo os clérigos — conheciam perfeitamente. No caso da missa, não havia dúvida possível, uma vez que os textos eram sempre os mesmos, os do Ordinário. Mas até nos motetos eram letras muito conhecidas que, pelo menos de uma maneira aproximada, todos podiam seguir com certa segurança.

Todavia, a dificuldade existia e podia ser enfrentada de vários pontos de vista. De fato, foi isso que aconteceu: nos começos do século XVII, os próprios criadores do Barroco musical em Itália decidiram criar um novo tipo de música em que o texto se pudesse ouvir com clareza. Contrapunha-se assim ao que Claudio Monteverdi chamou *la prima pràtica* (música do Renascimento baseada no contraponto imitativo), uma *seconda pràtica* ou música nova. Trata-se, na sua essência, do mesmo antagonismo entre o velho e o novo, que já vimos no século XIV entre *Ars Antiqua* e *Ars Nova*, ou seja, o eterno problema entre a música antiga e a moderna.

A missa no Renascimento após o Concílio de Trento

O Concílio de Trento (que durou de 1545 a 1563) tentou repetidas vezes purificar a liturgia das interpolações que a ela foram aderindo ao longo dos séculos, nem sempre de acordo com a finalidade essencial que tinha de prestar culto a Deus. O estudo deste problema foi abordado a partir da sessão n.º 22 (1562). Havia entre os padres conciliares uma tendência decidida para suprimir totalmente a polifonia do culto, voltando ao canto gregoriano monódico. Mas foram precisamente os espanhóis e alguns outros que se opuseram, dizendo que «o canto e a música são um meio muito apto para insinuar sentimentos piedosos nas almas, desde que as palavras e as melodias sejam devotas de forma que a música não estorve o texto». Finalmente, acordou-se em promulgar um texto de conteúdo genérico: «Que na música polifônica não se cante nenhum texto profano, mas sim apenas os textos sagrados [...] e que toda a música interpretada na igreja não seja composta para o vão prazer do ouvido, mas sim de maneira que as palavras possam ser apreendidas por todos, de modo que os fiéis sejam por elas atraídos para as harmonias celestiais e para a bem-aventurança dos santos.»

O problema da percepção dos textos estava na mente de todos. E a idéia que se difundiu pela Europa, e sobretudo por Itália, foi que o Concílio mandara que os textos pudessem ser compreendidos pelos ouvintes. De tal maneira que vários compositores italianos importantes começaram a escrever missas «segundo as prescrições do Concílio de Trento» e explicavam nos prólogos que se tinham esforçado por conseguir que os textos se revelassem compreensíveis.

Durante muito tempo, julgou-se que a vitória da missa polifônica sobre os seus adversários se deveu a Palestrina, que,

Não obstante as reticências do Concílio de Trento, os compositores espanhóis do século XVI criaram missas polifônicas de insuperável beleza e profundidade religiosa. Embaixo reproduz-se uma página duma missa de Cristóbal de Morales.

Museu do Prado/Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

perante as notícias de que os padres conciliares queriam suprimi-la, compusera uma — a do papa Marcelo —, a qual os convencera de que, apesar de perfeitamente polifônica, era uma composição sublime e religiosa, pelo que haviam permitido a continuidade desse tipo de obras.

Não obstante estas dificuldades, na segunda metade do século XVI compuseram-se as melhores missas polifônicas de toda a história. Foram muitíssimas — Palestrina compôs mais de cem — e, na sua maioria perfeitas, cheias de uma religiosidade tão profunda como não se conhecia desde o tempo do canto gregoriano. Pio X, no já citado *Motu proprio* de reforma da música sagrada, pôs esta música quase ao mesmo nível do gregoriano quanto à religiosidade ideal. A Península Ibérica deu à Igreja e ao mundo excelsos compositores de missas polifônicas, antes e depois do Concílio de Trento. Entre eles sobressaem os espanhóis Cristóbal de Morales (1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) e Tomás Luis de Victoria (1548-1611) e os portugueses Manuel Mendes (154?-1605), Duarte Lobo (156?-1646), Filipe de Magalhães (157?-d. 1648) e Manuel Cardoso (1566-1650).

A missa no século XVII

A passagem do século XVI para o XVII trouxe consigo uma das mudanças mais súbitas e radicais de toda a história da música. Embora se tivesse produzido em quase toda a Europa, seu centro principal foi Itália, onde a nova música se converteu numa autêntica paixão e de onde, em maior ou menor grau, se difundiu por todo o continente.

Esta mudança não afetou diretamente a missa, pelo menos a princípio, já que se limitou à música profana e, dentro da sagrada, às composições breves, com textos que permitissem o uso do novo estilo musical. Por isso, as missas das primeiras décadas continuaram escrevendo-se no estilo a que então se começou a chamar *stile antico,* ou *grave,* ou, até — em homenagem ao mais exímio representante da música polifônica do Renascimento —, *alla Palestrina.*

De fato, os compositores da primeira metade do século XVII tornaram-se «bilíngües», musicalmente falando: ao contrário do que acontecera quando da *Ars Antiqua* e da *Ars Nova,* os compositores do século XVII escreviam indistintamente na linguagem «moderna» do seu século ou na «antiga» do XVI. Houve até quem chegasse a escrever missas segundo as mais puras técnicas do Renascimento: o *cantus firmus,* a *missa paródia* (escrita sobre um moteto conhecido, próprio ou alheio), etc. Das muitas missas compostas neste estilo merece ser citada, em especial, uma de Adriano Banchieri (1568-1634) baseada no madrigal de Monteverdi *T'amo, anima mia.* Como se vê, as prescrições do Concílio de Trento não foram cumpridas com excessivo rigor.

Cerca de meados do século, porém, as novas técnicas começaram também a influir na missa. A primeira modificação consistiu no uso de instrumentos, sobretudo nas chamadas missas policorais ou a vários coros: os chamados *cori spezzati* (coros separados), que consistia em dividir o coro de cantores em dois, três, quatro, cinco, seis e até mais «coros» ou grupos de cantores, que o mestre de capela distribuía pelas várias tribunas, escadarias, etc., da catedral ou igreja. A música era composta em função desta divisão, de modo que uns «coros» respondessem a outros, numa espécie de «estereofonia» grandiosa e natural, própria do melhor estilo barroco. Era freqüente os instrumentos tocarem a parte de um ou vários «coros», e, ainda que a policoralidade se usasse também para outros gêneros de música religiosa, as combinações mais espetaculares reservavam-se precisamente para a missa. A culminação deste estilo verifica-se na *Missa Salisburgensis,* escrita a cinqüenta e três vozes distribuídas por quinze «coros», cerca da metade do século XVII, para a catedral de Salisburgo.

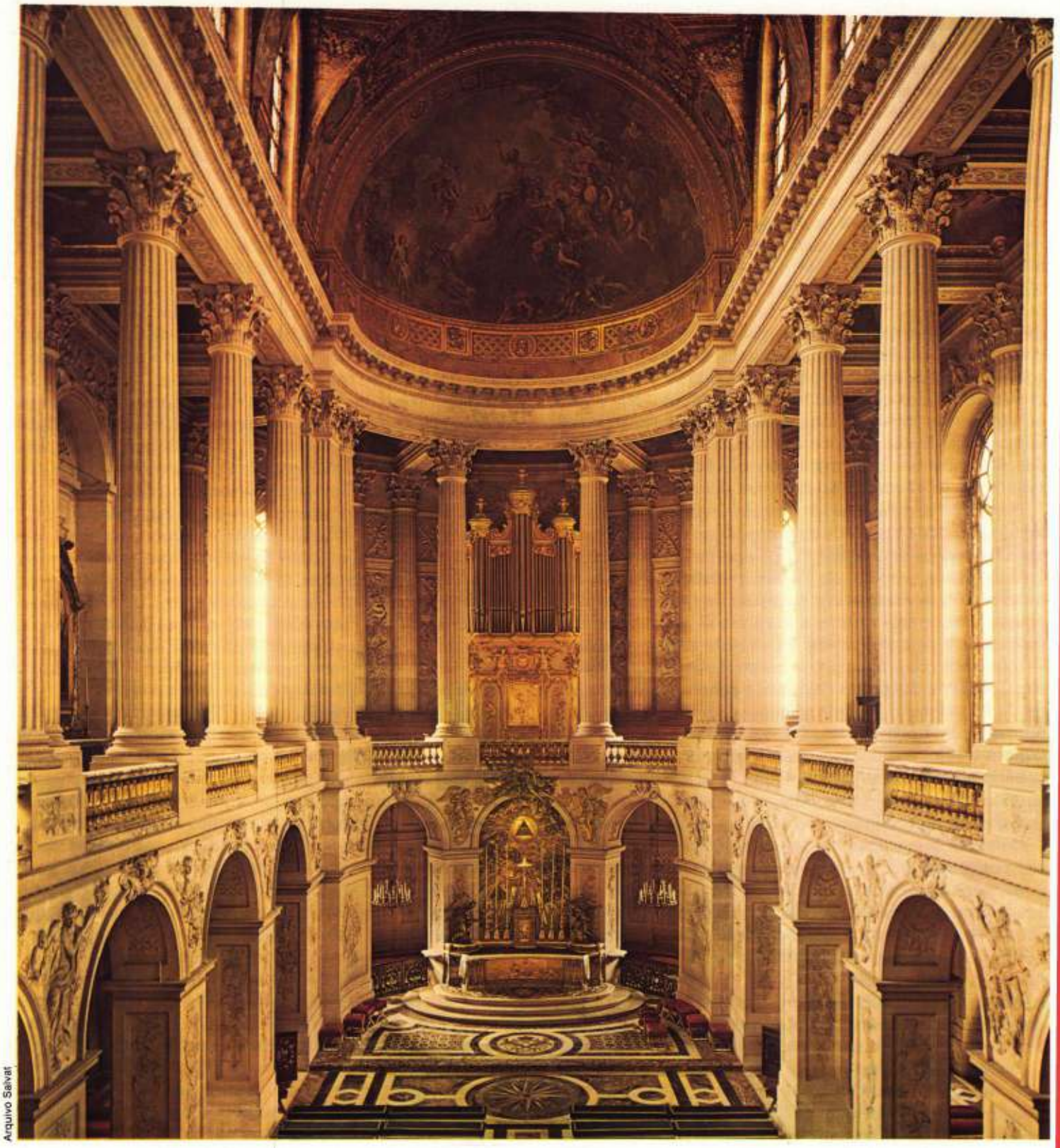
Simon/Ricciarini

Dando mostras de uma curiosa ambivalência, os músicos da primeira metade do século XVII compuseram música religiosa no estilo antigo ou no de vanguarda. Adriano Banchieri, cuja imagem está sobre estas linhas, é autor de uma célebre missa alla Palestrina.

Versalhes é, para a çultura universal, sinônimo de elegância e esplendor. A corte francesa definiu muito cedo sua vocação para a grandiosidade, e as missas de Versalhes sobressaíram pela sua riqueza e opulência. À direita: uma vista da capela do palácio real de França.

Mas muito em breve se introduziram outras mudanças mais substanciais e profundas. Por essa mesma altura, começaram a aparecer as chamadas *missas concertadas,* nas quais alternavam os solistas com o coro e os instrumentos com as vozes, introduzindo na missa a idéia do concerto. À medida que se ia aproximando o final do século, as missas consistiam, muitas vezes, numa sucessão de árias, coros, duetos, etc., com seus prelúdios orquestrais e por aí, o que não impediu que se continuassem também escrevendo missas no *estilo antigo* ou polifônico.

As mudanças revolucionárias que a música italiana conheceu ao longo do século XVII difundiram-se por toda a parte. Sobretudo na Europa central, sua influência foi muito profunda. Em França e na Alemanha protestante, as missas adquiriram matizes particulares: recordemos que a liturgia protestante manteve, da missa tradicional, o *Kyrie* e o Glória,



Arquivo Salvat

e que, em França, a corte de Versalhes preferia as missas especialmente brilhantes, com amplo uso de instrumentos.

No que se refere a Espanha, as missas da primeira metade do século foram, em regra, em estilo polifônico renascentista, mas com um recurso muito precoce da policoralidade, que fez o seu aparecimento logo nas primeiras décadas do século. A partir de 1625 foram freqüentes as missas a doze vozes distribuídas por três coros. Em Espanha, também se fez um amplo uso dos instrumentos; quando a missa tinha três coros ou mais, pelo menos um deles era interpretado com instrumentos, além do acompanhamento contínuo, que nunca faltava. Alguns documentos especificam em que lugares da respectiva catedral tinha de se colocar cada grupo de cantores e que instrumentos os deviam acompanhar. As missas policorais culminaram, em Espanha, com a Missa *«Scala Aretina»*, que Francisco Valls (1665-1747) compôs para a catedral de Barcelona, em 1702. Na mesma linha, é notável a obra do português João Lourenço Rebelo (1610-1661), também com acompanhamento de instrumentos, do qual se aponta uma Missa a trinta e nove vozes.

A missa no século XVIII

A missa do século XVIII foi profundamente modelada pela onipotente ópera italiana, que tudo invadira, pelo menos em Itália e nas nações submetidas à sua influência.

Assumiu particular importância a escola napolitana, graças, sobretudo, aos Conservatórios, que, se bem originariamente algo semelhante aos orfanatos, em breve se converteram em importantes centros de formação musical de crianças e jovens. Quer fosse por este motivo, quer por outro, certo é que a ópera conheceu um grande desenvolvimento em Nápoles, no século XVIII, e deu origem a um estilo musical muito diferente daquele que se herdara do século XVII. Tudo isto teve grande incidência sobre a música sagrada e em especial sobre a missa, que adaptou muitos elementos da ópera napolitana. Na realidade, o caminho já estava traçado, desde as últimas missas do século XVII. Mas aquilo que nestas aparecia apenas insinuado foi transformado em sistema pelos compositores do século XVIII, que o levaram às últimas conseqüências. As árias das suas missas nada têm a invejar às das suas óperas e as introduções orquestrais das diferentes partes da missa são idênticas, na forma e na inspiração, às *aberturas* ou *sinfonias* operáticas.

Neste tipo de missas já não restam vestígios daquele elemento gerador da unidade da composição que os compositores flamengos dos séculos XV, XVI e primeira metade do XVII (*cantus firmus,* paródia, etc.) haviam estabelecido. A missa transformou-se então numa sucessão de fragmentos justapostos, unicamente relacionados entre si, regra geral, pela tonalidade e pela alternância e contraste mútuo das partes — introdução ou *intermezzo* orquestral, solos, dueto, coros, etc. Cada uma das partes da missa, e sobretudo as duas partes de texto longo — Glória e Credo —, eram divididas ulteriormente em troços, cada um dos quais tinha um caráter diferente e era considerado quase como uma composição unitária e autônoma. Naturalmente, tudo isto se verificava também em outras formas religiosas longas, em particular nos salmos, especialmente no *Miserere* ou nas seqüências.

Muito em breve passou a ser uma norma quase geral de composição adotar para algumas partes da missa certas técnicas que já apareciam insinuadas — e até mais do que isso — nos autores dos finais do século XVII, mas que os do XVIII seguiram com maior regularidade. Por exemplo, certos cromatismos no *Crucifixus,* e até no *Et incarnatus,* as formas fugadas no *Ámen* do Glória e do Credo, ou então na frase que imediatamente o precedia (*Cum Sancto Spiritu* e *Et vitam venturi saeculi,* respectivamente); solos floreados no *Benedictus* e em certas partes do Glória (*Gratias agimus tibi,* etc.).

Evidentemente, não faltam missas em *stile antico,* embora tenham menos importância. Alguns compositores — como o padre Giambattista Martini (1706-1784) — escreveram apenas, ou pelo menos com preferência, neste estilo. Procuraram inclusive levar o *stile antico,* ou grave, até as suas últimas conseqüências, enchendo as missas de contrapontos imitativos, cânones, etc., o que as converte em pouco mais do que exercícios escolásticos de composição, desprovidos da frescura espontânea que tinham as dos flamengos ou as de Palestrina e seus contemporâneos, que pretendiam imitar. Isto não se aplica, no entanto, a missas em *stile antico* que, como as de Antonio Lotti (1667-1740), Johann Fux (1660-1741), etc., nasceram como expressão de uma religiosidade ou de critérios estéticos vividos pelos seus autores, pelo que ainda hoje continuam sendo interpretadas, já que mantêm sua atualidade.

Na Áustria, a vida operística — dominada pela ópera italiana — foi ainda mais intensa do que em qualquer outro país. E Viena, que se convertera num dos centros culturais e operáticos mais importantes da Europa, foi o lugar onde se cruzaram as duas realidades musicais da máxima importância na segunda metade do século: o movimento sinfônico e a ópera italiana. Ambas as correntes artísticas deram origem, especialmente em Viena, a um tipo peculiar de missa que, embora participe das características gerais da missa italiana dessa época (segunda metade do século XVIII), tem também relevantes matizes próprios. Uma das suas particularidades mais notáveis reside no fato de as partes instrumentais serem construídas segundo as leis de composição da sinfonia; até o conceito de unidade temática da sinfonia chegou a aplicar-se às missas e utilizaram-se diversos processos para conseguir essa unidade, por exemplo a repetição numa parte da missa de motivos de outra parte.

Foram três os compositores mais importantes desta tendência: Haydn, seu irmão mais novo Michael e Mozart. Deve começar-se por Michael Haydn (1737-1806), porquanto suas missas seguem fielmente a tradição napolitana, que era muito intensa em Viena, onde se formou, graças à presença de grandes mestres italianos, como Antonio Caldara (1670-1736). Para mais, Michael Haydn exerceu uma influência muito grande sobre o Mozart da primeira fase, pois era o mestre de capela do arcebispo de Salisburgo e um homem muito influente no ambiente musical salisburguês. Suas missas associam à tradição italiana um notável grau daquilo a que se poderia chamar solenidade germânica ou, melhor, austríaca.

As numerosas missas que Joseph Haydn (1732-1809) escreveu podem dividir-se em dois períodos perfeitamente definidos: o primeiro estende-se de 1766, data em que compôs a primeira missa, até 1783, ano em que o imperador José II proibiu a música religiosa «elaborada», prescrevendo a de caráter mais simples; o segundo abarca de 1796, ano em que Haydn assinou um novo contrato com os Esterházy, até 1802, lapso de tempo durante o qual compôs uma missa todos os anos. As do primeiro período constituem uma perfeita fusão do estilo operático italiano com a forma-sonata, que para Haydn era a maneira própria de se expressar, e incluem uma orquestra que, para aquele tempo, era muito moderna, numerosa e variada. A forte influência que o estilo operático exerceu sobre as missas de Haydn deste período reflete-se no fato de a melodia do *Benedictus* da mais famosa delas — a *«Mariazeller»* (1782) que foi a última que compôs antes da proibição do imperador — ter sido usada como ária de uma das suas óperas. As missas do segundo período são mais profundas: o domínio da forma-sonata e do estilo sinfônico por parte de Haydn era então total, o que está patente nestas obras, todas elas muito solenes e belas.

Algo semelhante se pode dizer de Mozart, cuja linguagem musical é muito parecida nas missas e nas óperas, de tal forma que vários trechos da sua famosa *Missa da Coroação* (1779) vieram a ser utilizados em óperas posteriores. Mas deve referir-se que também nas missas de Mozart há uma clara evolução: as da primeira fase mostram uma influência muito grande da linguagem operática italiana, tanto na contextura das árias como em certos dramatismos do *Crucifixus* e outras partes similares (se bem que, em algumas delas, apareçam já elementos sinfônicos próprios da tradição vienense). Nas missas posteriores, esses elementos sinfônicos aumentam, sem que isso implique um abandono do sistema de árias de caráter operático. É uma tentativa evidente

Historisches Museum der Stadt, Viena/Arquivo Salvat

Em cima: retrato da imperatriz Maria Teresa de Áustria. A grande soberana, conservadora e muito religiosa, foi, no entanto, uma protetora decidida da arte e dos artistas. No seu reinado, Viena transformou-se num dos centros musicais mais dinâmicos e criativos de todo o continente europeu.

de conseguir uma certa unidade da obra considerada no seu conjunto. Assim, por exemplo, na citada *Missa da Coroação,* usou no *Agnus Dei* certos temas que já se haviam ouvido no *Kyrie.* Por um lado, Mozart aprofundou cada vez mais sua própria conceção da missa: suas últimas produções foram de uma solenidade cada vez maior e até mais espetacular; por outro, continuou empregando certos processos que se podem considerar tradicionais: por exemplo, os fugados nos finais do Glória ou do Credo, ou trechos em *stile antico* mais ou menos explícito.

Na liturgia protestante conservou-se, da missa antiga, apenas o *Kyrie* e o Glória. O mais excelso exemplo deste tipo de obras — que, por outro lado, não teve muitos cultores — é o da chamada Missa em si menor, BWV 232, de J. S. Bach. Este autor compôs outras missas segundo a tradição protestante, ou seja, *Kyrie* e Glória, e até vários *Sanctus,* mas nenhuma outra missa completa. Não obstante o nome, a BWV 332 não é em si menor: nesta tonalidade escreveu apenas o primeiro *Kyrie;* o *Christe* está em ré maior e o segundo *Kyrie* em fá sustenido menor. A tonalidade do resto da missa é fundamentalmente a de ré maior, com as freqüentes modulações habituais em Bach.

Pela sua segunda mulher, Anna Magdalena, sabemos que a idéia original de Bach não era redigir uma missa completa, que a composição das suas diversas partes foi obra de muitos anos e que seu autor nunca a chegou a interpretar nem a ouvir por inteiro. Trata-se, de qualquer modo, de uma das suas obras-primas, cheia de grandiosos fugados, líricas árias e um abundante uso de instrumentos não inteiramente habituais nele — oboé *d'amore, corni da caccia* — para efeitos particulares em determinados momentos.

A missa no século XIX

A missa do século XIX está claramente dividida em duas partes: antes e depois da constituição da Sociedade Geral de Santa Cecília nos países germânicos, a qual, ainda que tenha raízes que ascendem à segunda década do século, nasceu oficialmente em 1868. O movimento que esta sociedade

encarna, e a que se costuma chamar *cecilianismo*, tinha como objetivo conseguir uma purificação da música sacra, que se pretendia despojar de todos os elementos profanos, incorporados nela ao longo dos séculos. Seu propósito era voltar às fontes primigênias da melhor música religiosa. Um dos seus postulados fundamentais era a rejeição das missas orquestrais de tradição vienense e das operáticas da italiana e o retorno ao gregoriano e à polifonia do século XVI.

Este movimento coincidiu com o culminar de uma série de acontecimentos de caráter político-religioso, em virtude dos quais o número de missas que se compunham caiu verticalmente, já que aqueles que as encomendavam — capelas reais ou principescas — tinham mudado de *status* em conseqüência das transformações revolucionárias da época.

Em Itália, a missa continuou sendo operática: todos os grandes compositores de ópera italianos — o que equivale a dizer todos os compositores italianos — da primeira metade do século XIX escreveram missas, muitos deles em número elevado. Naturalmente, nos Conservatórios ensinava-se a composição de música religiosa em *estilo severo* ou contrapontístico; mas, depois, por força das circunstâncias, os autores inclinaram-se para o campo da ópera e, no caso dos compositores religiosos (isto é, mestres de capela, etc.), a música religiosa apresentava claras tendências operáticas. São um bom exemplo disto as missas (completas ou incompletas) de Paisiello, Paer, Bellini, Donizetti, etc., para citar apenas alguns nomes mais importantes.

O exemplo mais conhecido deste tipo de missas é a *Petite messe solennelle*, de Rossini, em duas versões: a primeira (1863), para vozes, dois pianos e harmônio; a segunda (1867), para vozes e orquestra. Na juventude, Rossini compusera várias missas, mas esta, redigida em plena maturidade e no auge da fama, tem um significado muito particular, sobretudo se se levar em conta aquela espécie de orações que inscreveu no rosto e no final da partitura, orações que têm muita importância, não obstante sua aparente superficialidade:

«*Pequena Missa Solene* a quatro partes com acompanhamento de dois pianos e harmônio, composta para as minhas férias em Passy. Doze cantores de três sexos, homens, mulheres e castrados, serão suficientes para sua execução, a saber: oito para o coro (e) quatro para os solos; no total, doze querubins. Meu Deus, perdoa-me a associação seguinte: doze são também os apóstolos no célebre quadro de Leonardo intitulado *A Ceia*. E — quem o acreditaria? — há, entre os teus discípulos, alguns que desafinam. Senhor: garanto-te que na minha Ceia não haverá nenhum Judas e que os meus cantores cantarão com amor os seus louvores e esta pequena composição, que, infelizmente, é o último pecado mortal da minha velhice. Passy, 1863.» (Rosto).

«Senhor meu Deus: aqui tens terminada esta pobre e insignificante missa. O que acabo de fazer é música sacra ou é música celestial? Tu sabes bem que nasci para a ópera-bufa. Um pouco de ciência, um pouco de coração, e é tudo. Sê, pois, bendito e concede-me o Paraíso. G. Rossini. Passy, 1863.» (Final).

Não era tão má, religiosamente falando, essa missa, como parecem sugerir as frases de Rossini. É certo que se trata de uma missa «à italiana». Mas suas árias são menos ornadas e virtuosísticas, menos operáticas, numa palavra, do que as que eram habituais entre os compositores italianos da primeira metade do século e, é claro, do que as que incluíra nas óperas: sem o ter conseguido plenamente, Rossini tentou, nesta obra, uma abordagem religiosa no Ofertório e compôs até trechos *a cappella*, ou seja, em puro *stile antico*, num claro regresso às fontes mais puras da música sacra.

Em França, sucedeu neste século o mesmo que acontecera no anterior, durante o reinado de Luís XIV: foi um italiano, Cherubini, o compositor mais representativo. Tal como Lully, Luigi Cherubini (1760-1842) nasceu em Itália, mas passou toda a vida em França, onde foi o árbitro das correntes musicais, tendo chegado a ocupar os mais altos postos administrativo-musicais. Cherubini foi um mestre consumado na técnica contrapontística do *stile antico*. Parece que chegou a estudar diretamente os grandes contrapontistas do século XVI. Para as gerações jovens de França era um modelo e um ideal quanto ao conhecimento da técnica musical. As

Museo del Teatro de la Scala, Milán/Arquivo Salvat

suas missas, fruto dos seus estudos sobre os antigos polifonistas, são, em geral, consideravelmente mais austeras do que as dos seus contemporâneos, com árias menos operáticas do que era corrente e uma consciente autolimitação de meios expressivos. Em contrapartida, mostram uma grandiloqüência freqüentemente exagerada, com notáveis seções fugadas — e não só as habituais do final do Glória e do Credo — e até certos efeitos orquestrais destinados a realçar os correspondentes do texto. Essa grandiloqüência manifesta-se também na extraordinária extensão de muitas das suas missas.

Entre os restantes compositores franceses de missas merece especial menção Gounod, que compôs muitas e nas quais se observa uma clara evolução; enquanto as primeiras são tipicamente sinfônicas — a mais famosa delas é a *Missa Solene de Santa Cecília* (1855) —, com claras influências classicistas ou dos primeiros românticos, as posteriores a 1870 mostram que Gounod assimilara os critérios purificadores do cecilianismo alemão e das correntes neogregorianas francesas. Os títulos de algumas delas são suficientemente eloqüen-

tes: *Missa «Angeli Custodes»* (1873), *Missa do Sagrado Coração* (1877), *Missa para as Comunidades Religiosas* (1882), *Missa Solene n.º 4 sobre a Entoação da Liturgia Católica* (1888), *Missa de S. João segundo o Canto Gregoriano* (1892), etc.

Em Viena continuou-se a tradição das missas sinfônicas estabelecida pelos primeiros clássicos. A mais importante das escritas no século XIX — e uma das mais excelsas de todos os tempos — é a *Missa Solemnis*, de Beethoven, completada em 1823.

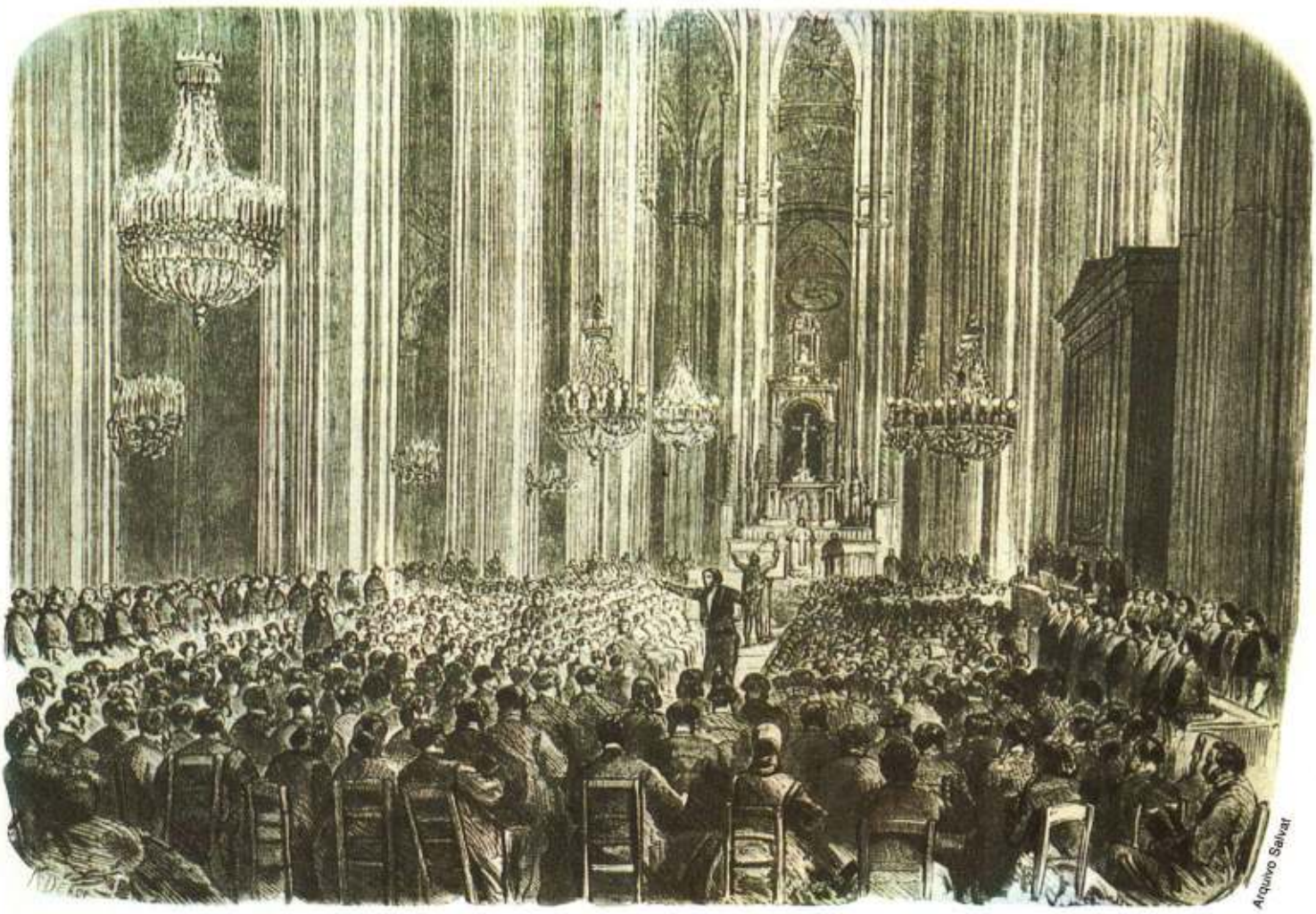
Muito se escreveu sobre a fidelidade à liturgia desta missa. Para a compreender, há que situar-se no contexto da época e do autor. Antes do mais, deve recordar-se que Beethoven a compôs para o culto eclesiástico, exatamente para a entronização do arquiduque Rodolfo de Áustria como arcebispo de Olomutz, e que seus contemporâneos, incluindo o novo arcebispo, a aceitavam como música litúrgica. Aliás, foi habitualmente interpretada nos centros catedralícios nas festas mais solenes até à reforma feita pelo papa Pio X, em 1903. Na realidade, a única coisa que faz é levar à perfeição última os conceitos e critérios que haviam guiado os irmãos Haydn, Mozart, etc. na composição das suas missas, em particular daquelas a que chamavam «solenes».

E, depois, há a pessoa: Beethoven era um sinfonista nato e — embora a frase soe a lugar-comum — um compositor excepcional que nunca se repetiu, que tentava sempre formas

À esquerda: retrato de Gioacchino Rossini, um dos músicos mais geniais de todos os tempos. Famoso pela sua veia profana e seu espírito brincalhão, é, no entanto, autor de uma bela Messe solennelle, *obra da maturidade, cuja raíz operática não prejudica de modo algum a expansão do sentimento religioso.*

Gotthried Keller Foundation, Berna/Arquivo Salvat

A Missa de Santa Cecília, *de Gounod, considerada um modelo acabado do «estilo sinfônico», representou um marco na produção do músico. Gounod orientar-se-ia, posteriormente, no campo da música religiosa, para formas de composição mais austeras. À direita,* Santa Cecília ao Órgão, *obra de Angelika Kauffmann.*



Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte

As chamadas missas solenes *constituíram um gênero especial e evoluíram segundo leis particulares, fixadas, entre outros, por Haydn e Mozart.*
À esquerda: uma página da Nikolaimesse, *de Haydn.*

A 5 e 16 de março de 1866, Franz Liszt dirigiu, na igreja de Saint Eustache, em Paris, a sua memorável Missa de Gran, *obra composta em «estilo sinfônico». Em cima: um aspeto dessa histórica jornada.*

novas e que, quando redigiu a *Missa Solemnis,* estava no apogeu da vida criadora. De fato, basta uma simples comparação com a outra missa que escreveu, a de 1807, para nos apercebermos de que cada uma delas reflete eloqüentemente o momento da vida do músico em que foi concebida. A *Missa Solemnis* foi escrita e estreada ao mesmo tempo que a 9.ª Sinfonia. Até os solistas são, em regra, tratados como grupo, tal como na 9.ª Sinfonia. Mas convém que fique bem claro que Beethoven procurou sinceramente fazer obra religiosa, pelo menos tal como ele entendia a religião. A freqüência, mesmo, com que usou o estilo fugado, que era considerado como típico da música religiosa, é uma boa prova das suas intenções.

Outros autores germânicos de missas sinfônicas que se devem recordar, ainda que não seja possível estudá-los aqui com mais pormenor, são Schubert, Liszt e Bruckner.

Finalmente, entre os cecilianistas devem ser mencionados Franz Xavier Witt, Michael Haller, Ignaz Mitterer, Johannes Singenberger, além de tantos outros, pois o movimento cecilianista deu vida a um período verdadeiramente esplendoroso da música religiosa. ■

Obras representativas

Capítulo 34

Exemplos relevantes de missas

Palestrina

Na vastíssima produção de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), as missas representam um conjunto de suma importância. Na monumental edição completa das obras deste compositor, elaborada por Breitkopf & Härtel, de Lípsia, entre 1850 e 1894, figuram noventa e cinco missas, que se distribuem ao longo de toda a atividade artística de Palestrina, sendo, portanto, um fiel reflexo da evolução do seu estilo.

Partindo da tradição contrapontística flamenga (implantada em Itália por Willaert), na qual se formara como cantor do coro infantil da Basílica de Santa Maria Maior, em Roma, Palestrina afastou-se gradualmente de tal tradição para se orientar para uma polifonia mais livre, sustentada por um sutil jogo de ritmos cambiantes. As missas de Palestrina são composições exclusivamente vocais (com um número de vozes que varia de quatro a oito), estruturadas em cinco secções, segundo as respectivas partes do Ordinário. Cada parte pode, por sua vez, subdividir-se em vários trechos.

Seguindo uma conceção generalizada na música do século XVI, as missas de Palestrina costumam ser monotemáticas, ou seja, cada uma das suas partes foi elaborada com base num mesmo tema, o que dá um caráter altamente unitário a estas obras. O tema gerador pode ser original, proceder do canto gregoriano, de outra composição religiosa (do mesmo autor ou de outro) e até de uma profana. Existem ainda as missas chamadas *paródias*, em que se adaptavam a um novo texto músicas de composições vocais já existentes.

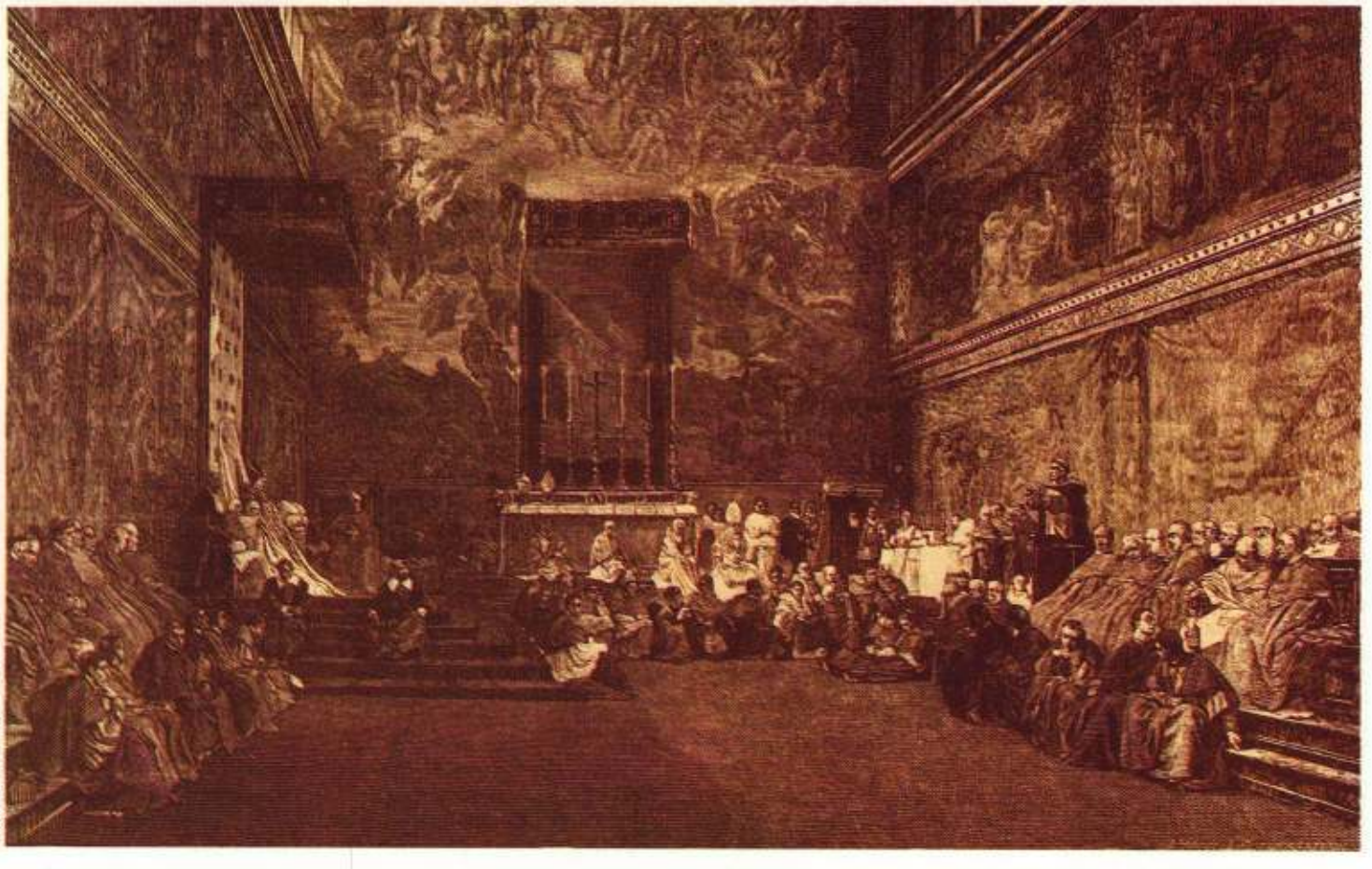
Na sua maioria, as missas de Palestrina identificam-se por um título de procedência variada. Pode derivar de uma característica tonal ou temática (Missa em lá, em mi, em ré; *Missa brevis*, etc.), do título do canto gregoriano ou da composição (sacra ou profana) donde procede o seu tempo fundamental *(«Aeterna Christi munera», «L'Homme armé»)* ou da composição parodiada *(«Già fù chè m'ebbe cara»)*. Existe, por último, um grupo de missas sem designação especial, chamadas *sine nomine* («sem nome»).

A mais célebre das missas de Palestrina é, indubitavelmente, a chamada *Missa do Papa Marcelo*, publicada em Roma, em 1567. Escrita em 1555, como resposta às intenções reformistas do papa Marcelo II, só foi dada a conhecer doze anos mais tarde, devido à morte repentina daquele pontífice. Juntamente com outra missa sem nome e com a chamada *«Illumina oculos meos»*, a *Missa do Papa Marcelo* foi cantada na presença de uma comissão de cardeais encarregados por Pio IV de pôr ordem na difícil situação do canto litúrgico da época. Trata-se de uma composição a seis vozes, que se reduzem a quatro no *Crucifixus* do Credo e no *Benedictus* e se ampliam para sete no *Agnus Dei*. Pela sua arquitetura ao mesmo tempo grandiosa e flexível, pela pureza da sua linha vocal e pela luminosidade que se desprende das suas harmonias em dó maior, é uma das obras-primas do gênero.

Victoria

As missas do padre Tomás Luis de Victoria (1540-1611) que chegaram ao nosso tempo são vinte. Publicadas todas em vida do autor em coleções aparecidas entre 1566 e 1603, foram escritas para um número de vozes que pode variar de quatro a doze, inclusive no âmbito de uma mesma missa.

Estruturalmente, as missas de Victoria inscrevem-se no tipo das de Palestrina e da es-



Archiv für Kunst und Geschichte

Interpretação de uma obra de Palestrina na Capela Sistina. O autor da Missa do Papa Marcelo *foi considerado por Verdi como o pilar fundamental de toda a música italiana.*

cola romana em geral, com a qual o compositor manteve um contato permanente. Todavia, apresentam vários traços distintivos. Em primeiro lugar, Victoria nunca empregou nas suas missas temas procedentes de composições profanas. Nas obras de oito e doze vozes dividiu o coro em dois ou três grupos de quatro vozes, conseguindo uma maior variedade de efeitos. Nas missas paródias tratou a composição original com tanta liberdade que conseguiu verdadeiras recriações. Ademais, nas missas com maior número de vozes valeu-se do acompanhamento do órgão.

Mas, acima destes e outros recursos técnicos, as missas de Victoria distinguem-se pela sinceridade e profundidade do sentimento religioso e pela intensidade dramática da expressão, que, por vezes, chega a ser trágica. Sua missa mais célebre é a intitulada *«O quam gloriosus est»*, a quatro vozes. São muito notáveis as duas Missas *«Pro defunctis»*, nas quais se acentua o sentido trágico, e a grandiosa Missa *«Pro victoria»*, a doze vozes, com acompanhamento de órgão, que anuncia o estilo barroco.

Missa em si menor, BWV 232, de Bach

Na época barroca, o culto protestante aceitava uma forma de *Missa brevis* em latim que não compreendia todas as partes do Ordinário católico. Johann Sebastian Bach, que se interessara sempre pela música sacra católica, transcreveu e adaptou várias obras latinas de Palestrina, Pergolesi, Lotti, etc. Ele próprio escreveu quatro missas breves que, segundo parece, são posteriores a 1735 e se destinavam ao conde Franz Anton von Sporck de Lissa.

Nestas obras, Bach recorreu à paródia, já que se trata quase exclusivamente de adaptações de cantatas sagradas precedentes. Incomparavelmente mais importante do que estas é a famosa Missa em si menor, uma obra gigantesca que ocupou o compositor durante vários anos. A parte mais antiga é o *Sanctus*, escrito em 1724. O *Kyrie* e o Glória foram redigidos em 1733, por ocasião da passagem por Lípsia do príncipe eleitor da Saxônia, Frederico Augusto, que devia em breve ser coroado rei da Polônia. A intenção inicial de Bach era escrever uma missa para a cerimônia da coroação. Devido a várias circunstâncias, a obra não pôde ficar terminada na data prevista. O Credo só foi completado no final da sua vida, no ano de 1749.

De dimensões muito amplas para ser empregada no culto católico ou no protestante, a Missa em si menor é uma composição grandiosa que parece concebida pelo seu autor como digna coroação de uma vida dedicada, na maior parte, à música sacra.

Se se comparar esta missa com outras obras religiosas de Bach, como as cantatas e as paixões, notar-se-á a ausência de dois elementos típicos daquelas: o recitativo e o coral. A omissão do recitativo — que conferia às composições citadas um caráter ora narrativo, ora lírico — acentua o caráter próprio da missa, que é de meditação e de prece; entretanto, a ausência de coral elimina um elemento caracteristicamente protestante. Acima destas diferenças formais, porém, todas as obras sacras de Bach têm em comum uma elevada espiritualidade, um profundo sentimento religioso e uma incomparável perícia musical, que na Missa em si menor se manifesta nas suas formas mais sublimes.

A obra compreende vinte e cinco trechos dispostos em quatro seções. A primeira, que Bach intitulou *Missa*, compreende o *Kyrie* e o Glória. O *Kyrie*, em forma ternária, consta de dois coros que enquadram um etéreo dueto. O Glória subdivide-se em sete partes precedidas por um majestoso coro. Com o título de *«Symbolum Nicenum»*, a segunda seção contém o Credo, dividido, como o Glória, em sete partes; delas, a primeira e a última são dois poderosos coros, e a central, o *Crucifixus*, que evoca com emoção o sacrifício de Cristo, é uma sublime passacalha cuja modulação de menor para maior prepara o glorioso *Resurrexit*. A terceira seção, a mais breve, é constituída pelo *Sanctus*. Consta unicamente de dois coros, sendo o primeiro uma majestosa introdução ao segundo, que brota, jubiloso, com as palavras *«Pleni sunt caeli»*. A seção final começa com um coro, *«Hosanna»*, seguido por duas belas árias: uma para tenor, *Benedictus*, e outra para contralto, *Agnus Dei*. O coro final, *«Dona nobis pacem»*, emprega a mesma música de outro coro, o *«Gratias agimus tibi»* do Glória. Deste modo, Bach terminou sua missa com a exultante expressão de gratidão tradicional no serviço luterano.

«Missa da Coroação», K. 317, de Mozart

Mozart compôs sua primeira peça de música sacra com a idade de 7 anos. Desde então até 1781, data em que abandonou definitivamente Salisburgo, suas obras vocais litúrgicas elevam-se a mais de cinqüenta, entre as quais se contam quinze missas. Depois da sua mudança para Viena, Mozart acrescentou à sua produção neste campo apenas mais três composições: o moteto *Ave Verum Corpus*, K. 618, e duas obras de grande envergadura, ambas inacabadas: a Missa em dó menor, K. 427, e o famosíssimo *Réquiem*, K. 626.

A Missa em dó maior, K. 317, chamada *«Da Coroação»*, data de 23 de março de 1779, isto é, de dois meses depois do regresso de Mozart da sua longa e infrutuosa viagem à Alemanha e a Paris. Durante muito tempo, julgou-se — embora não existissem provas — que Mozart escrevera esta missa para comemorar a coroação de uma estátua milagrosa da Virgem que se encontrava na igreja de Maria Plain, situada perto de Salisburgo. Hoje sabe-se que as duas missas em dó, escritas em 1779 e 1780, se destinavam aos serviços de Páscoa da catedral de Salisburgo. A K. 317 foi estreada nos dias 4 e 5 de abril de 1779. O título de *Missa da Coroação* deve-se, segundo parece, ao fato de ter vindo a ser cantada durante as cerimônias da coroação de Leopoldo II, em 1790, e também de Francisco I, em 1792. O recente descobrimento das *particellas* vocais e instrumentais da missa nos arquivos da capela imperial corrobora esta hipótese.

A obra consta de seis andamentos. O *Kyrie* é um *Andante maestoso* em três seções: a primeira e a terceira *(Kyrie eleison)*, que são corais e sinfônicas, são idênticas; a central *(Christe eleison)* é um dueto para soprano e tenor, melódico e amável. O Glória, um *Allegro con spirito*, foi escrito em forma-sonata, com exposição, seção central de desenvolvimento, reexposição e conclusão. O Credo, a peça mais longa da missa, é um *Allegro molto*, segundo uma forma aproximada do rondó. O *Sanctus*, breve e de ritmo marcado, é completado por um *Hosanna* luminoso e exuberante. Com-

Salmer

Archiv für Kunst und Geschichte

O Rococó teve influência sobre todas as manifestações artísticas do século XVIII, especialmente sobre aquelas que, como a Missa da Coroação, *de Mozart, diziam respeito à realeza.*
À esquerda: interior da igreja rococó de Ottobeuren, na Alemanha.

Em cima: partitura da Missa Solemnis, *de Beethoven.*
O compositor pôs nesta obra todos seus esforços e sua tremenda capacidade criadora; porém, durante sua vida, só se estrearam três partes da mesma, que a surdez o impediu de ouvir.

posto para vozes solistas e construído sobre um tema alegre e saltitante, o *Benedictus* é um andamento polifônico de serena beleza. O *Agnus Dei* está dividido em duas partes: a primeira é confiada ao soprano solista, enquanto a segunda introduz o coro. A obra termina com um *Allegro con spirito,* que é uma reelaboração de todo o material exposto.

Missa Solemnis, em ré maior, op. 123, de Beethoven

Em 1819, o arquiduque Rodolfo de Habsburgo foi nomeado arcebispo de Olomutz. Ao saber da notícia, Beethoven concebeu a idéia de escrever uma missa para a entronização do seu amigo e protetor, que tinha de se realizar no mês de março do ano seguinte. Antes de começar o trabalho, Beethoven quis compenetrar-se do texto litúrgico, traduzindo-o para alemão. Não faltavam, certamente, traduções alemãs dos textos da liturgia católica; Beethoven, porém, necessitava da sua própria tradução, para conseguir uma compreensão total do significado dos diversos trechos. Não era apenas o texto que chamava a sua atenção. Havia algum tempo que o atraía a música religiosa modal e a polifonia do século XVI, a cujo estudo se dedicou antes, durante e depois da composição da missa.

Destinada, em princípio, a uma ocasião específica, a

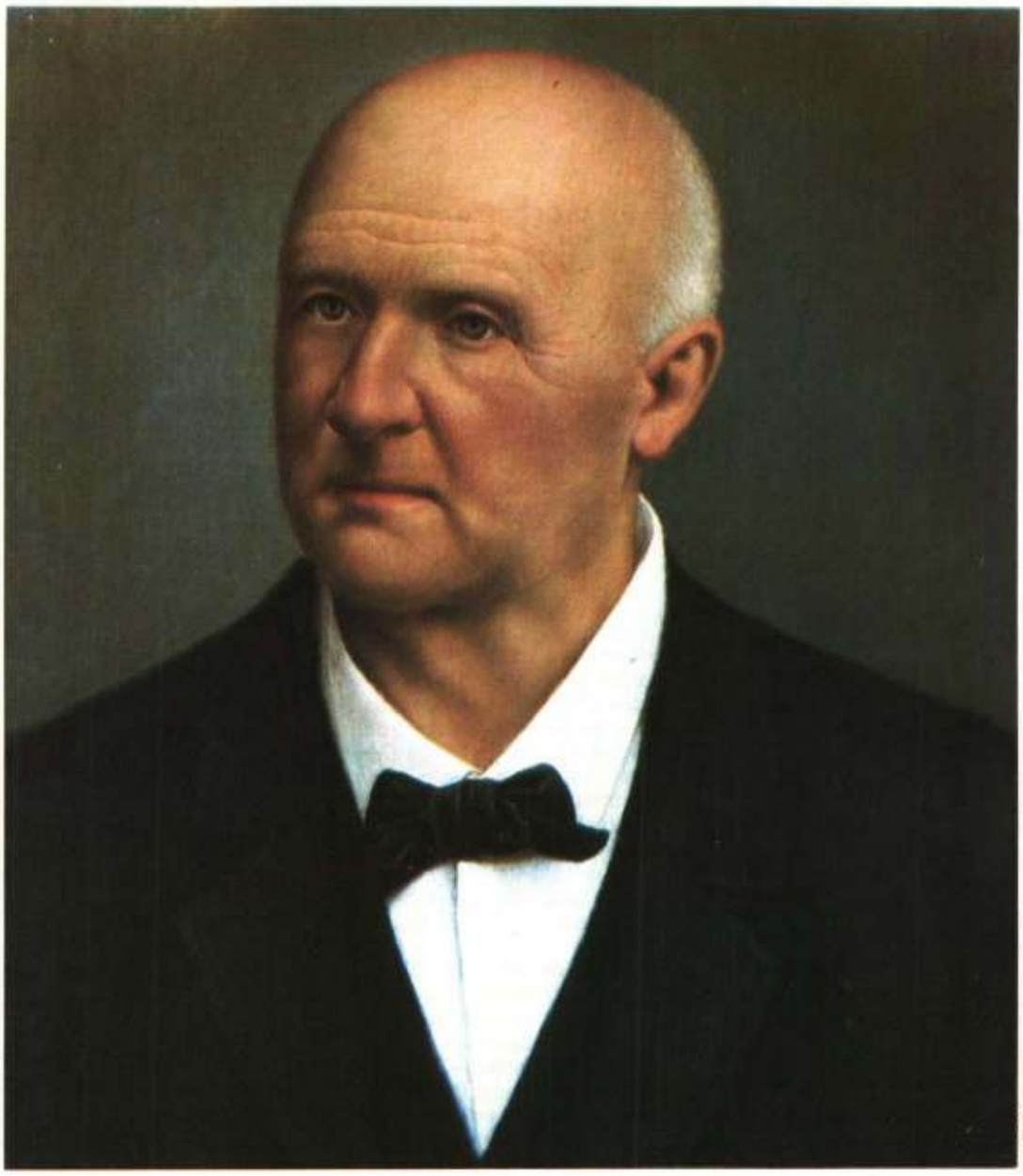
composição da *Missa Solemnis* transformou-se numa obsessão que cresceu até adquirir proporções monumentais; contudo, quando ficou terminada, nos finais de 1822, a efeméride para que se destinava já passara.

As três primeiras seções, *Kyrie*, Glória e Credo, estrearam-se em 1824, juntamente com a 9.ª Sinfonia. Esta foi a única vez que se executou parte da obra em vida de Beethoven.

A *Missa Solemnis* é uma obra muito importante pela clareza e mestria da sua escrita, pelo uso acertado da polifonia e pela bem conseguida fusão dos elementos contrapontísticos e líricos. Deve salientar-se o grande papel reservado à orquestra.

O *Kyrie*, inspirado no *cantus planus*, faz ressaltar a dependência existente entre texto e música. Com efeito, as palavras, com seu ritmo próprio, estão na base da composição, gerando e renovando os temas. No Glória, por exemplo, após um grandioso cheio orquestral introdutório, orquestra e coro culminam num grande bloco estrutural de trinta e quatro compassos, construído sobre a repetição da palavra «Glória». O magnífico Credo é tratado de forma muito diferente; nele, o material musical deriva diretamente das palavras, criando um clima apaixonado e até heróico na afirmação de fé. O momento culminante do Credo é a grande fuga sobre as palavras *«Et vitam venturi saeculi»*. O caráter meditativo do *Sanctus* é como que um descanso após a grandiosidade do Credo. Desenvolve-se num tempo moderado, com excepção do *Presto* fugado do *Hosanna*. Após um *Benedictus* em cânone, confiado ao coro, chega a página mais dramática da missa com o *Agnus Dei*. Depois da patética invocação dos solistas, começa a luta entre os temas da paz e da guerra. Timbales e trombetas, símbolos de guerra, ameaçam ao longe enquanto graciosas figurações evocam a paz desejada pelos homens.

Em baixo: retrato de Anton Bruckner, autor especialmente apreciado no nosso tempo. A poderosa veia mística do grande sinfonista austríaco espraiou-se generosamente nas suas seis missas e alcançou níveis de grande altura trágica na última que escreveu, a Grande Missa em fá menor.



A. Vitella

Bruckner

As seis missas de Anton Bruckner figuram entre suas obras de mais elevada inspiração.

A primeira, a Missa em dó maior, foi escrita em 1842. É uma obra juvenil de estilo ainda não bem definido que contém páginas de grande beleza. É de 1844 a *Missa Coral*, escrita a quatro vozes, para a quinta-feira santa, que mostra um notável progresso em relação à anterior. Com exceção do Glória, foi composta para vozes solistas, demonstrando um notável domínio na exploração dos recursos vocais.

A *Missa Solemnis* em si bemol menor, redigida em 1854, requer, em contrapartida, um grande conjunto vocal sustentado por uma orquestra numerosa, salvo alguns trechos escritos para coro *a cappella*. Apesar de uma notável influência dos modelos clássicos e românticos, a personalidade do autor insinua-se já poderosamente nesta missa.

Dez anos separam esta obra da Missa em ré menor, escrita em 1864 para solistas, coro e grande orquestra. É, no conjunto da sua obra imponente, uma das composições mais importantes de Bruckner. De clara inspiração dramática, que se suaviza por vezes em alguns trechos, é particularmente notável pela riqueza das suas harmonias e pela plenitude sonora que a assemelha às obras sinfônicas deste autor.

Singular na sua estrutura e no emprego dos recursos sonoros, a Missa em mi menor foi escrita em 1866, para coro a oito vozes e instrumentos de madeira (excluindo as flautas). O tratamento das vozes e a elaboração contrapontística recordam o estilo de Palestrina. Todavia, a inspiração e a harmonia são modernas. O tom geral é mais íntimo e recolhido do que nas outras missas.

Com a última, a grande Missa em fá menor redigida em 1867-1868 e revista em 1890, Bruckner voltou às grandes sonoridades vocais e orquestrais. Predominam as harmonias densas e complexas, além de um rico trabalho contrapontístico vocal e orquestral, cujo remate é a grandiosa fuga com que termina o Credo. A composição da Missa em fá coincidiu com um período muito triste da vida de Bruckner, fato que se reflete no caráter doloroso, até trágico, do início. Por isso, as explosões de júbilo do Glória e do Credo ou a serena doçura do *Sanctus* emergem como um luminoso contraste. ■

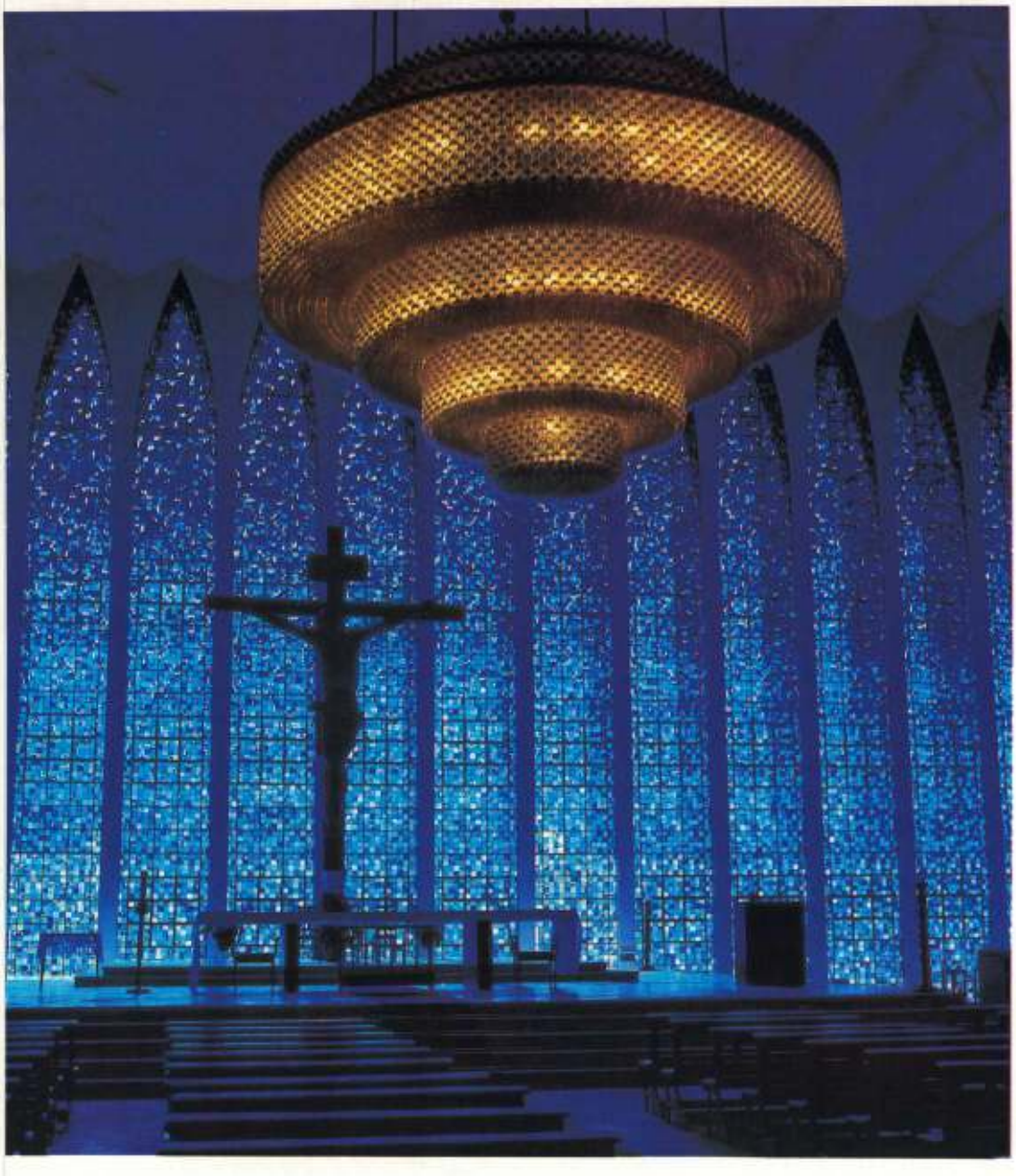
Capítulo 35

A missa no século XX

A missa como forma musical religiosa foi tratada e definida num capítulo anterior. Neste, limitar-nos-emos à vida desta forma durante o século XX, que, em princípio, não é excessivamente relevante. É sabido que a missa teve transcendência ao longo da história. Desde os primeiros dados musicais de que dispomos, a missa aparece como uma forma importante, fazendo girar em seu torno grande parte do fenômeno musical. Dificilmente se pode interpretar à margem da missa um fenômeno de tanta importância como o cantochão, ou canto gregoriano. Quando a polifonia começou a expressar-se numa linguagem que superava a dos primeiros séculos de experiência, surgiu a *Messe de Nostre Dame,* de Guillaume de Machaut, como a grande síntese da *Ars Nova* ou *Trecento musical;* a partir de então, e graças a todo o experimentalismo polifônico do Renascimento, a missa converteu-se, juntamente com o moteto, na grande forma da música religiosa, o que foi especialmente importante num período em que o fenômeno musical era ainda dominado pela Igreja.

O Barroco iniciou, nos finais do século XVI, um dos períodos mais criativos da história da música com o nascimento de uma série de formas profanas básicas — a ópera, a cantata, a suíte, a sonata e o concerto; a Igreja continuou, porém, a manter uma forte preponderância no campo musical e enfrentou com êxito todos os gêneros de música profana; a missa barroca foi um dos campos em que se refletiu essa competição. O espírito do policoralismo — em que sobressai a *Missa Salisburgensis,* de Mazzochi — e o do *concertato,* os dois grandes cavalos de batalha da nova estética barroca, tiveram um modo de expressão favorito nas missas barrocas. Mas não podemos esquecer que isto não se reduziu aos

Firo-Foto



Na fotografia da direita: interior da igreja de Dom Bosco na cidade de Brasília, capital do Brasil. Esta é uma boa amostra de como os templos se foram adaptando às novas concepções arquitetónicas. Do mesmo modo, a missa foi assimilando as novas formas musicais — muitas vezes, chegou mesmo a originá-las —, até que, no século XX, deixou de ser um género musical de importância.

inícios do Barroco; a Missa em si bemol, de Bach, quando este período periclitava, é, por mérito próprio, um dos monumentos mais importantes do Barroco.

As grandes missas de Michael e Joseph Haydn, Mozart e Beethoven (a Missa em ré menor é outro ponto alto) mantiveram esta forma ainda numa linha de evolução e vitalidade. Há que esperar pelo Romantismo para que se inicie um processo real de decadência, em que as grandes missas são uma exceção e em que, sobretudo, a forma *missa* deixa de ser um gênero importante como tal. Foi esta a situação que prevaleceu no século XX. Nele, a missa tem sido uma forma periférica, abordada excepcionalmente pelos grandes músicos; quando, como no caso da linha estabelecida por Perosi, se produziu um renascimento importante, verificou-se dentro de estéticas menos significativas. Haveria que citar, também, uma segunda fase de renascimento que coincidiria com o período entre as duas guerras (1918-1939) e que Theodor Göllner atribuiu ao descobrimento do passado, especialmente da polifonia do século XVI, no caso de Inglaterra, ou da herança luterana, na Alemanha. Mas haveria que entendê-lo, também, como um efeito retardado do *Motu proprio* de S. Pio X (1903), no qual se cita a música do século XVI como modelo.

Antes do mais, fique bem claro que não é possível um estudo orgânico desta forma no século XX. Desde o momento em que a definimos como forma periférica, estamos referindo que seu uso é excepcional, a não ser na escola surgida em Roma, cujo máximo representante foi Lorenzo Perosi, ou na Schola Cantorum, de Paris. Muitos compositores, desde Stravinsky a Bernstein, escreveram missas importantes, mas é impossível estabelecer ligação entre elas. Também em nenhuma das grandes tendências estéticas da música do século XX se escreveu um número suficiente de missas para se poder falar de missa dodecafônica, impressionista ou serial.

Itália

Em Itália e França iniciou-se nos começos do século uma autêntica restauração da música religiosa, e, portanto, da missa, embora com estéticas apegadas ao passado, longe dos movimentos de vanguarda que surgiam na Europa de então.

Nos finais do século XIX verificou-se em Itália uma série de tentativas reformistas, que provinham tanto dos próprios músicos religiosos como da autoridade eclesiástica. Entre as suas conseqüências contam-se o *Regulamento da Música Sacra*, aprovado em 1884 por Leão XIII, outro regulamento dez anos posterior e numerosas disposições pastorais dos bispos. Dos trabalhos dos cecilianos surgiu a criação, em 1911, da Escola Superior de Música Sacra; foram eles os verdadeiros inspiradores do *Motu proprio* de Pio X.

Todas estas novas idéias se materializaram na obra do compositor Lorenzo Perosi (1872-1956). Perosi escreveu uma música adaptada às novas tendências, sobretudo a partir da sua nomeação para diretor da Capela Sistina por Leão XIII, lugar que conservou até morrer. Desde 1897, em que compôs suas primeiras quatro missas, até 1906, em que apareceu a *Missa secunda pontificalis*, conseguiu um protótipo de missa cuja influência chegou a todo o mundo católico. O novo estilo fundamentava-se no predomínio da melodia (nisso continuava a perene qualidade da música italiana); a melodia era sóbria, simples, baseada num claro diatonismo, sem modulações, com um contraponto muito rico, influenciado pela grande história da música religiosa de outros tempos, especialmente Palestrina e a Escola de Roma; por outro lado, o acompanhamento estava reservado ao órgão e tinha a missão de sustentar a melodia. Desta forma, a música de Perosi é totalmente litúrgica, pensada para o culto, ao qual sacrifica toda a possibilidade de expansão formal. Sua influência foi enorme até à Segunda Guerra Mundial; a partir dela, os músicos jovens libertaram-se desta concepção de música litúrgica.

França

Em França iniciou-se, com o século, um movimento musical religioso de caráter semelhante ao italiano, embora com frutos diferentes. A grande reforma da música religiosa francesa começou com o nascimento da Schola Cantorum, em 1894, sob o impulso de três grandes nomes: Charles Bordes, Vincent d'Indy e Alexandre Guilmant. A Schola Cantorum baseava-se num estudo do passado musical, onde as disci-

Em cima: uma fotografia de Lorenzo Perosi, o primeiro compositor italiano moderno influenciado pela música pré-clássica, com fortes reminiscências do canto gregoriano e da música polifônica do século XVI.

Do seu cargo de diretor da Capela Sistina exerceu grande influência nos músicos litúrgicos seus contemporâneos. À direita: um pormenor das pinturas de Michelangelo, na Capela Sistina.

plinas de música religiosa tinham um peso específico, e representava claro ataque ao Conservatório e ao seu sistema de ensino. O programa de trabalho, e, por assim dizer, o manifesto estético desta escola, foi publicado no boletim *La Tribune de Saint-Gervais,* em 1895. Seus pontos essenciais eram os seguintes: 1) o regresso à tradição gregoriana, com a execução e edição desta música; 2) restauração da música de Palestrina, como modelo de música figurada; 3) criação de uma música religiosa moderna, respeitadora dos textos e das leis da liturgia, e inspirada no canto gregoriana e na polifonia; 4) melhoria do repertório dos organistas.

Precisamente dois anos depois, em 1896, iniciavam-se os cursos de música religiosa e litúrgica promovidos pelo manifesto anterior, que convertiam a Schola Cantorum num dos centros essenciais de reforma e difusão da música sacra. Nesta escola se formou a maioria de compositores franceses e até de outros países com preponderância na música religiosa do século XX, e dela saiu uma enorme quantidade de missas, ato essencial do culto católico. Vincent d'Indy foi o grande mentor; como aluno de César Franck, era herdeiro de uma importante tradição francesa de música religiosa e pôs todo o seu entusiasmo e arte ao serviço da instituição da reforma que se propunha. D'Indy baseava seus ensinamentos no estudo do canto gregoriano e da polifonia como verdadeiros alicerces de toda a música: «É na arte decorativa do cantochão, na arte arquitetônica de Palestrina, na arte expressiva dos grandes mestres italianos do século XVII, que podemos encontrar as mudanças melódicas, as cadências rítmicas, a textura harmônica realmente nova, se soubermos aplicá-la ao nosso espírito moderno.» Estas palavras de d'Indy

Arquivo Salvat

são esclarecedoras do que iria ser a música religiosa nascida na Schola. O *Motu proprio* de Pio X só veio, na realidade, dar a esta ideia força e confirmação definitiva.

D'Indy não tem no seu catálogo nenhuma missa, mas são numerosos os alunos dele que contribuíram para a história do gênero. Para citar alguns, recordemos Guy Ropartz, com a *Messe brève en l'honneur de Sainte Anne* e *Messe de Sainte Odile;* Louis Vierne, com a *Messe à deux choeurs et deux orgues* e a *Messe en ut dièse mineur à quatre voix mixtes et deux orgues;* Louis de Serres, autor de uma *Messe en l'honneur de Jeanne d'Arc;* Guy de Lioncourt, com a *Messe em si mineur;* Paul Berthier, com a *Messe pour les dimanches verts,* la *Messe pour les dimanches violets* e a *Missa Peregrina,* etc. É óbvio que este tipo de música é fundamentalmente neo, ou seja, baseado em influências que vão da música gregoriana ao Classicismo e até ao Romantismo. Não se definiram como obras de vanguarda, mas são antes de tipo historicista. Perderam o caráter operático que a missa assumira durante o período romântico para se aproximarem de um canto silábico, com o apoio de pequenos conjuntos vocais ou instrumentais e sem perderem nunca de vista as exigências da liturgia, o que lhes conferiu grande pureza, simplicidade e clareza.

Mas a Schola Cantorum parisiense não foi a única intérprete da nova música litúrgica, sobretudo à medida que o século foi avançando e novas gerações de músicos se tornaram protagonistas. Tanto no Grupo dos Seis e músicos afins como no grupo da Jovem França, a música religiosa — e dentro dela a missa — adquiriu um papel importante, que teve perfeita razão de ser nessa restauração da música religiosa característica do período entre as duas guerras. Foram assim aparecendo em França diversos tipos mais ou menos estáveis de missa, que nos permitem uma ordenação do gênero:

1) Missa *a cappella*, ou seja, sem acompanhamento, entre as quais as de André Caplet e Francis Poulenc. Do primeiro é conhecida a *Messe des Petits de Saint-Eustache-la-Forêt*, de 1919-1920, e do segundo uma obra cheia de espírito contemplativo, a Missa em sol maior, escrita em 1937.

2) Missas que se inscrevem na categoria de música experimental ou de vanguarda, isto é, nas quais se visam novos contributos para o campo litúrgico quanto à instrumentação, a harmonização ou a outras qualidades. Entre elas sobressai uma obra de André Jolivet: a *Messe pour le Jour de la Paix*, de 1940.

3) Este grupo é formado por autores que, como os da Schola, têm uma forte formação baseada no passado, mas nos quais este passado se apresenta com uma grande novidade e dentro de um ambiente de autêntica espiritualidade. É o caso das obras de Maurice Duruflé, cuja *Messe «Cum jubilo»*, para barítono, coro de barítonos e orquestra ou órgão (1966), está recheada de sutis cores e de poesia. Ou das de Jean Langlais, possuidor de uma formação histórica importante e de um conhecimento da música religiosa de todos os tempos, a que se juntam qualidades individuais significativas: sua *Messe «In simplicitate»* é um exemplo de clara novidade, embora haja muitos elementos extraídos da tradição; a *Messe «Salve Regina»*, para solistas, coro, dois órgãos e metais, de 1954, escrita sob a inspiração de Pérotin e do espírito do *organum* medieval, é outro testemunho singular, no qual há, no fundo, toda uma interpretação muito pessoal da liturgia, um fervor religioso absolutamente novo.

Inglaterra, Alemanha e outros

Esta espécie de restauração da missa não foi exclusiva de Itália e de França, tendo-se produzido também em Inglaterra e na Alemanha, ou seja, em países de âmbito protestante.

Museu de L'Orangerie, Paris/Salmer

BBC Hulton Library

Em cima: uma fotografia do compositor e pianista Edmund Rubbra, um dos expoentes da sinfonia inglesa de meados do século XX e consumado autor de música vocal, de que são exemplo suas missas.

A Schola Cantorum, de Paris, foi o motor da modificação da música religiosa francesa, dando origem a uma plêiade de compositores que reivindicaram o respeito pelos textos sagrados e voltaram às fontes do canto gregoriano e a Palestrina. À esquerda: A Igreja de Clignancourt, *quadro de Maurice Utrillo.*

Em Inglaterra, alguns músicos dedicaram-se à pesquisa do século XVI, o grande Século de Ouro musical inglês. É exemplo disso a Missa em sol maior, de Ralph Vaughan Williams, escrita em 1921, bem como as obras de Edmund Rubbra, *Missa Cantuariensis* (1945) e *Missa in honorem Sancti Dominici* (1949). Também se escreveram obras menos ligadas a esta influência, como a *Missa Brevis*, de Britten (1959), para órgão e coro infantil, e a *Missa Sabrinensis* (1954), de Herbert Norman Howells.

No caso alemão, combinaram-se freqüentemente a influência do passado, especialmente de Bach, com as novas tendências estéticas do Neoclassicismo e a sua imposição da música diatônica. Autores como Hugo Distler, Johann Nepomuk David e Paul Hindemith seguiram esta linha. É interessante citar a obra de Anton Heiller, *Missa Super Modos Duodecimales* (1960), para coro e sete instrumentos, que representa a inclusão deste gênero no mundo da dodecafonia.

Paralelamente às tendências gerais que examinámos até agora, escreveram-se também ao longo do século e até à Segunda Guerra Mundial obras independentes, dignas de serem tomadas em consideração. É o caso da *Missa Eslava* (1926), de Leoš Janáček, mais conhecida como *Missa Glagolítica*. No país checo, também é especialmente digna de menção a *Missa Campal*, para barítono, coro masculino, sopro e percussão, que Bohuslav Martinů compôs em 1939 sob a impressão do ambiente trágico que se abatia sobre a Tchecoslováquia. Igualmente a guerra fundamenta a obra do italiano Alfredo Casella *Missa Solemnis «Pro pace»*, redigida em 1944, para soprano, barítono, coro e orquestra, em cujo *Credo* introduziu um tema dodecafônico.

A partir da Segunda Guerra Mundial, e dentro daquilo a que chamamos *vanguarda*, a missa sofreu uma clara decadência, por não haver novos autores ou movimentos (Perosi ou a Schola Cantorum) que propugnassem outro renascimento. Apesar disso, escreveram-se obras mais ou menos importantes, desde a Missa em sol maior, de Stravinsky, que analisaremos mais adiante, a outros autores, como, em França, o citado Maurice Duruflé e a *Messe «Cum jubilo»;* o norte-americano Lou Harrison, com uma Missa para solistas, trombeta, harpa e cordas (1954); Jacques Chailley, que compôs uma *Missa Solemnis* (1947); o português Frederico de Freitas, com a *Missa Solene*, para solisas, coro e orquestra (1940), e a *Missa «Regina Mundi»*, para coro *a capella* (1954); as várias missas do polonês Roman Maciejewsky, etc.

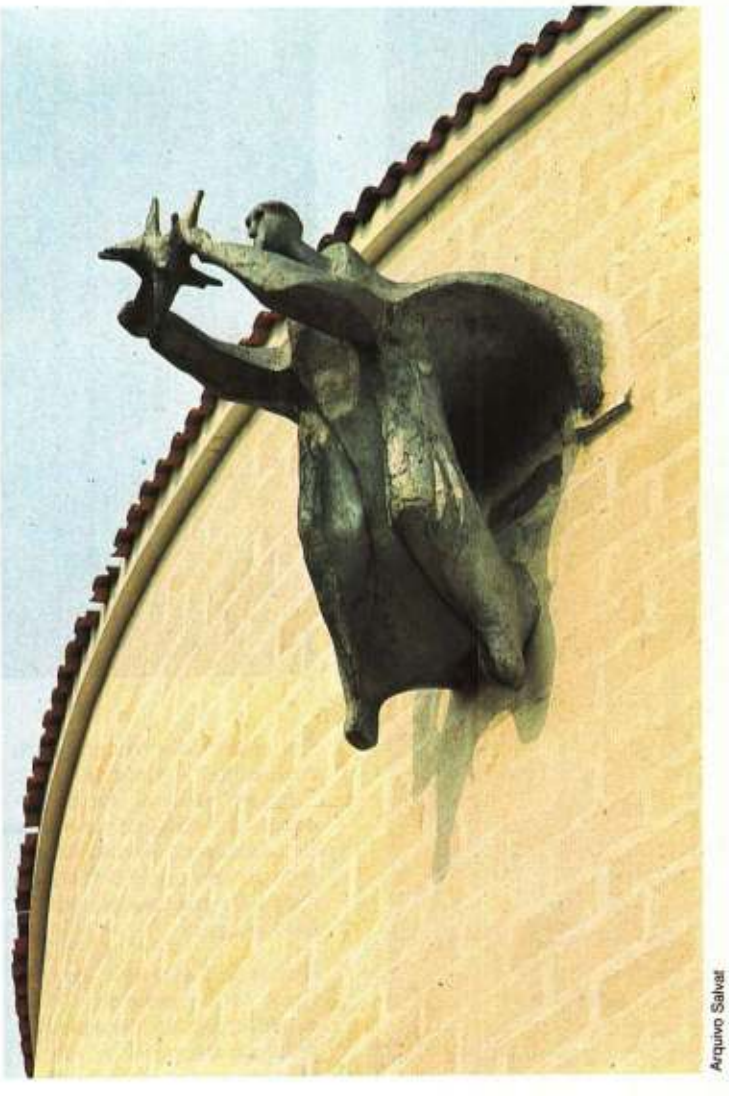
Espanha

Merece um tratamento à parte a missa em Espanha no século XX. São várias as circunstâncias que explicam que este gênero tenha uma história especialmente brilhante neste país; entre elas, o peso específico que sempre ali teve a mú-

A única obra de Benjamin Britten que pode ser considerada música litúrgica é a sua Missa Brevis, *op. 63, que compôs em 1959 para os meninos do coro da Catedral de Westminster.*

Nesta obra, Britten realizou um penetrante tratamento das vozes infantis e conseguiu uma forte linha tonal. Embaixo: coro infantil da Catedral de Llandaff, Gales.

Camera Press/Zardoya



Arquivo Salvat

Vicente Goicoechea foi, desde 1890, mestre de capela da Catedral de Valladolid. Nesta cidade celebrou-se o Congresso Nacional de Música Sacra, em que imperaram os princípios do canto gregoriano e da polifonia do século XVI. Em cima: pormenor da abside da Igreja dos Dominicanos em Valladolid.

sica religiosa, a formação musical da classe sacerdotal — que fez que abundassem os compositores totalmente dedicados à composição litúrgica — e, a partir da Guerra Civil de 1936-1939, a força e pujança do catolicismo como religião do Estado.

A Espanha esteve sempre atenta às reformas musicais inspiradas por Roma ou pela Schola Cantorum. Vicente Goicoechea foi uma espécie de ponte entre o século XIX e o século XX e o homem em torno de quem se tornou possível a reforma de Pio X. As suas missas são um modelo da nova religiosidade que se pedia em Roma, inspiram-se na polifonia do Século de Ouro espanhol e estão cheias desse misticismo tão em moda na altura. Com o começo do século, arraigaram-se com força os princípios da Schola Cantorum nos seminários, que se tornaram autênticos centros de experimentação para muitos jovens compositores. O primeiro Congresso Nacional de Música Sacra, que se realizou em Valladolid, em 1907, inspirado por Roma e sob a supervisão do próprio Goicoechea, assinala de fato o início desta época de grande actividade musical, que teve como figura máxima o padre Nemésio Otaño, aluno de Goicoechea, por meio do qual se estabeleceu a união com a música sacra do pós-guerra.

Não é necessário referir que a estética que se impôs desde o princípio foi a perosiana. A forte influência deste compositor determinou que durante anos — pelo menos até à década de 50 — as missas que se escreveram fossem inspiradas naquela maneira de fazer, embora sem se perder de vista a grande tradição musical do Século de Ouro. Entre os nomes mais relevantes, devemos citar Francisco Escudero, autor de uma Missa para órgão, coro e orquestra (1946); Antonio Massana; José Moreno Gans e a sua Missa em ré maior; Manuel Palau, que em 1944 escreveu uma Missa em sol maior, para vozes e orquestra; Juan María Thomas e a sua Missa *«Ex ore infantium»* (1952), etc. A importância da citação destes compositores reside no fato de se terem dedicado tanto à música litúrgica como à profana.

No campo da música em geral, iniciou-se uma nova forma de fazer música, cujo principal expoente foi a chamada Geração de 51, formada por Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola e José María Mestres Quadreny. A Geração de 51 tentou recuperar a Espanha para a música de vanguarda. Sem que se possa afirmar que a música religiosa tenha tido um grande renascimento nem que esta geração se tenha dedicado precisamente a este gênero musical, o certo é que, desde esta data, se pode detectar uma certa inquietação religiosa nos jovens compositores espanhóis. As Semanas de Música Religiosa de Cuenca foram um estímulo. Nelas, Federico Sopeña declarou: «Eu tenho apontado às novas gerações a necessidade, a urgência de um encontro com os textos religiosos, como chave de um autêntico humanismo musical.» De fato, vários jovens compositores de então, e até os consagrados de épocas anteriores, comporão missas seguindo uma linha clara de novidade e numa linguagem muito afastada da usada na primeira metade do século XX. Surgem assim a *Missa Paschalis* (1962), de Miguel Alonso, ainda muito influenciado pelos sucessores de Perosi, mas com verdadeiras novidades; a *Missa Ducal* (1956) e a posterior *Missa da Juventude* (1965), de Cristóbal Halffter; a *Missa Brevis* (1965), de Manuel Castillo, e a *Missa «Pax humilium»* (1956), de Luis de Pablo.

Já referimos que a missa se converteu num gênero cada vez menos praticado após a Segunda Guerra Mundial, para entrar numa autêntica crise a partir do Concílio Vaticano I A supressão do latim como língua litúrgica e as modificaçõe substanciais que se efetuaram neste campo interferiram d uma maneira evidente no gênero musical da missa. Os fru tos conseguidos no campo da arquitetura religiosa e até d escultura posteriormente ao Vaticano II não se produziran na música; o que se considerou uma necessidade para a pró pria liturgia — o uso das línguas nacionais — dificultou de fato, que o gênero missa continuasse sendo pólo de atração para o músico.

Apêndice

Não deixaremos de aludir, em último lugar, às numerosas tentativas de dar um novo caráter à missa através da música *folk* (os exemplos mais conhecidos são as famosas *Missa Crioula* e *Missa Luba*), ou, então, de levar para ela o espírito da música ligeira (a este respeito, é notável a missa escrita por Leonard Bernstein, em 1970-1971, segundo um estilo regido pelas diretrizes da Broadway). Mas estes exemplos não deixam de ser algo marginal na história da missa. □

Europa Press

Os homens da chamada «Geração de 51» introduziram em Espanha as novas tendências da música européia, tendo imprimido às suas peças religiosas traços de uma nova linguagem musical, estimulados, sobretudo, pelas Semanas de Música Religiosa de Cuenca (em cima: aspecto de um concerto).

Capítulo 36

Alguns exemplos

«Missa» de Stravinsky

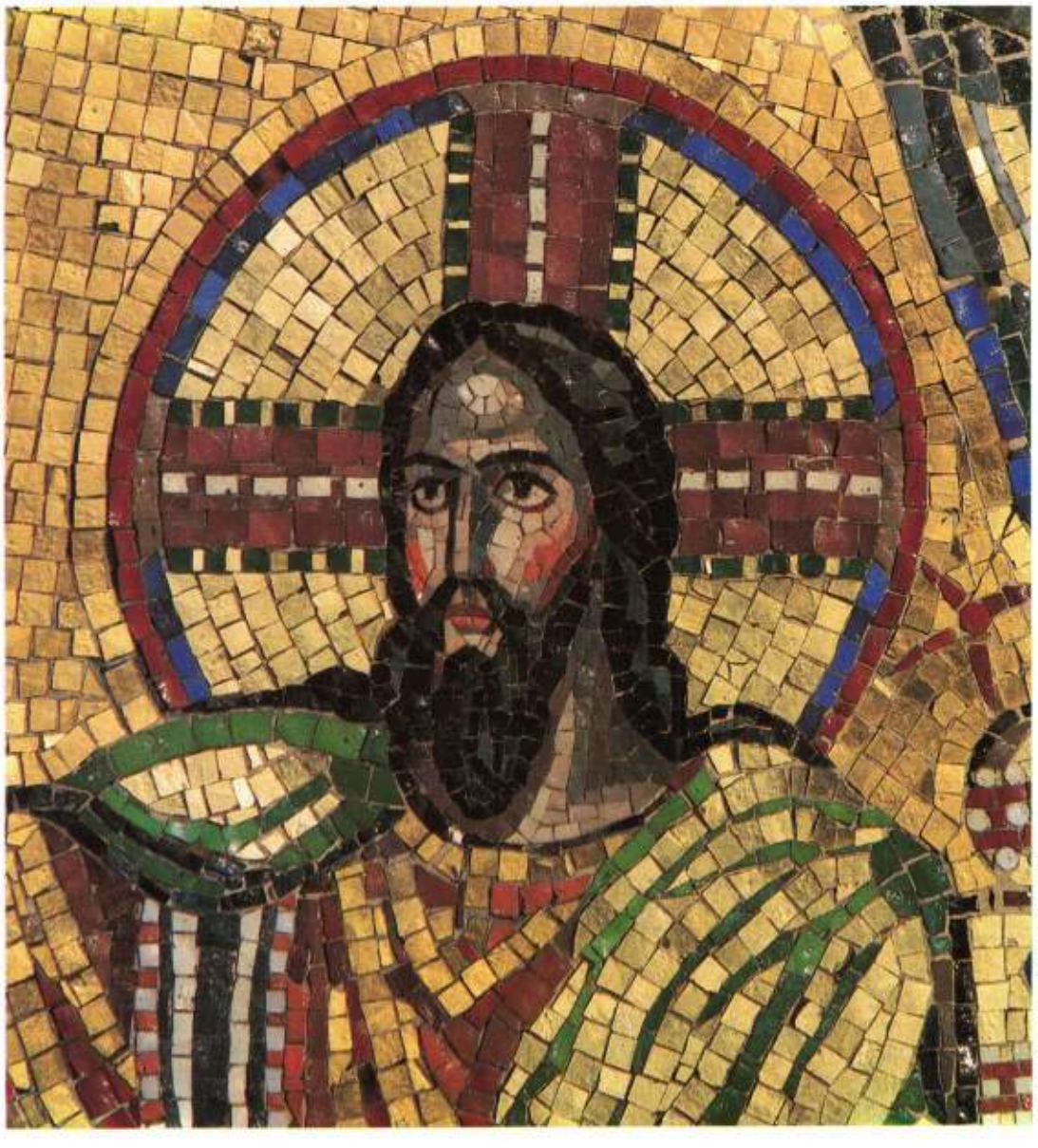
Já a sua carreira ia muito avançada quando Stravinsky abordou a música religiosa; de fato, até ao *Pater Noster* (1926) não existem no seu catálogo obras deste gênero. Esta obra coincide com um regresso à fé ortodoxa, que abandonara na juventude, e também com a forte atração que depois iria produzir sobre ele a religião católica: isso explica a importância que, nos anos sucessivos, terão no seu catálogo obras de caráter religioso, tais como a *Sinfonia dos Salmos*, o *Credo* para coro misto, a *Ave-Maria*, a cantata *Babel*, a Missa, etc.

O primeiro aspecto revelado pela música religiosa de Stravinsky, considerada no seu conjunto, é não ser formada por obras marginais, secundárias, pois que expressam a essência da música deste compositor. Stravinsky compôs, em geral, suas obras religiosas por necessidade interior, inspiradas por uma determinada carência religiosa. A frase «na casa do Pai não existe drama, mas sim diálogo» é todo um manifesto do seu ponto de partida.

A composição da Missa durou quatro anos, de 1944 a 1948. Sua gestação não se deveu a uma encomenda — prática habitual em Stravinsky —, mas antes a uma necessidade interior. Trata-se de uma obra claramente concebida para o culto, como o demostram sua duração, o uso do latim e as entoações em gregoriano. Havia já um tempo que o latim exercia uma influência especial no compositor, como testemunham seu *Oedipus Rex*, ópera-oratório estreada em 1927, e *Sinfonia dos Salmos*, de 1932. A Missa foi escrita para dois coros, um misto e outro infantil, e dez instrumentos de sopro: dois oboés, corne-inglês, dois fagotes, duas trombetas e três trombones.

A Idade Média foi a época em que Stravinsky se inspirou para escrever esta missa. Tanto o espírito polifônico da *Ars Nova* como a figura de Guillaume de Machaut estavam na sua mente. Do gregoriano e da música modal e da bizantina deriva essa declamação silábica, salmodiada, sobretudo no Credo, bem como a austeridade sonora e o gosto pela dissonância forte, tão ao sabor da *Ars Nova*.

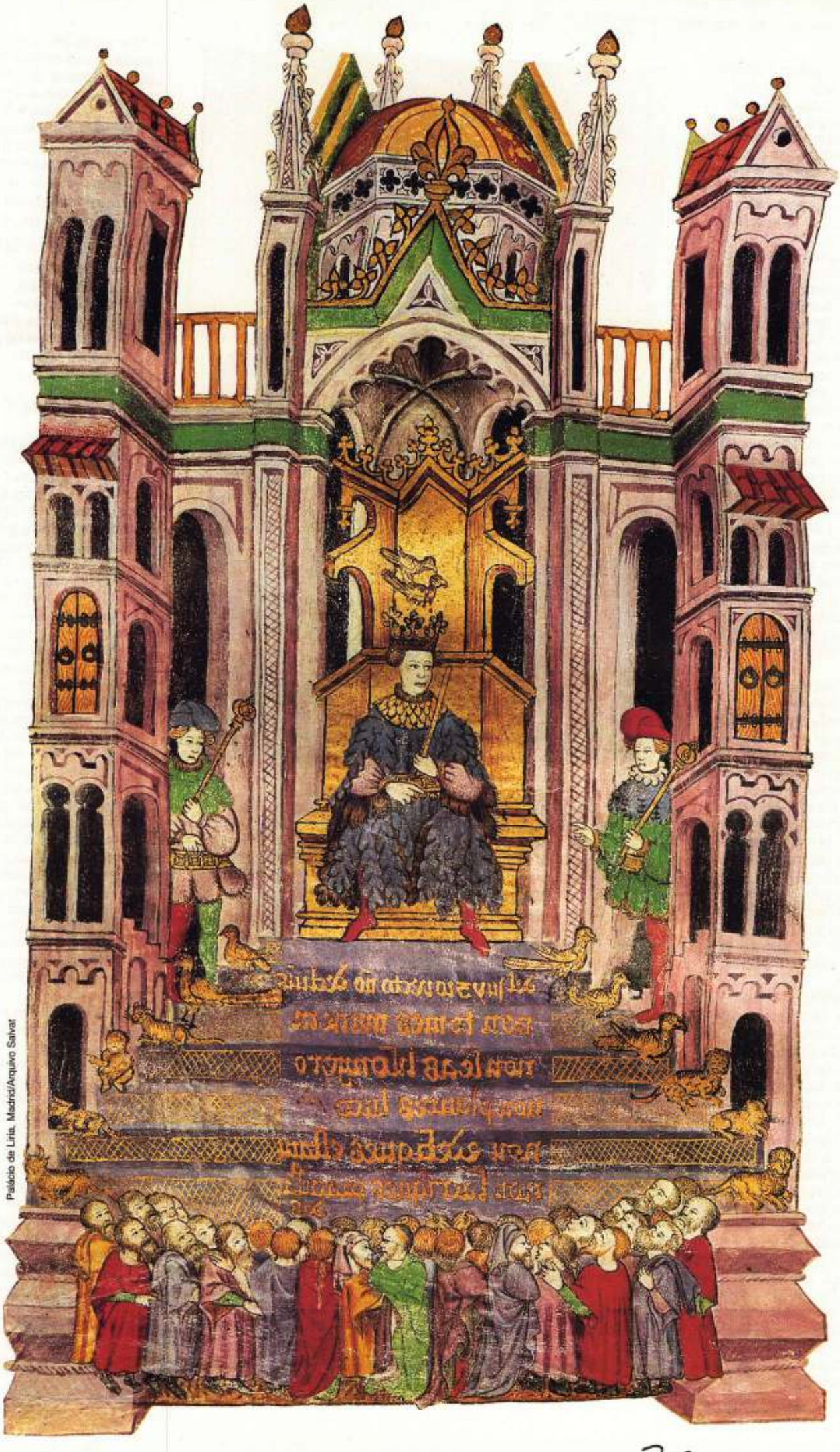
A Missa é um modelo do conceito que Stravinsky tinha da música religiosa; como ele diria, «apela diretamente para o espírito», conjuga uma série de meios sonoros que evocam a música medieval, com uma textura harmônica e rítmica tipicamente stravinskiana, e por isso não é arcaica. O *Kyrie*, de andamento lento, começa e termina com uma curta seqüência polifônica, em *legato*, enquanto ao centro aparece um ritmo claramente incisivo.



Monasterio de Montserrat, Barcelona/Salmer

A composição de música religiosa obedeceu, em Igor Stravinsky, não à necessidade de satisfazer determinadas encomendas — como era prática habitual nele —, mas sim a um impulso do seu espírito, profundamente inclinado para a fé, de que a Missa, *de 1948, é um maravilhoso exemplo. À esquerda: pormenor de um mosaico feito por Santiago Padrós Elías com a colaboração de José Obiols, que representa Cristo-Rei, na abside do altar de uma capela na Abadia de Montserrat.*

A Missa Ducal *para coro e orquestra, composta por Cristóbal Halffter, entre 1955 e 1956, para a casa de Alba, é uma das suas peças religiosas em que reassumiu a tradição musical do Renascimento e do Barroco.*
À direita: Juízo de Salomão, *iluminura da Bíblia da casa de Alba.*



Palácio de Liria, Madrid/Arquivo Salvat

O Glória é de caráter antifonal, alternando seqüências instrumentais e corais. O *Credo* é uma espécie de salmodia homofônica sobre um fundo de acordes estáticos. O *Sanctus* é a parte mais complexa e rica, com elementos muito variados — fugas, ritmos trepidantes — e plena de cor instrumental. Por último, o *Agnus* é um coro lento *a cappella,* cujas três partes são separadas por um *ritornello* instrumental. Por meio da sucessão destas cinco partes, conseguiu Stravinsky um clima expressivo variado, desde a austeridade do *Kyrie,* passando pela expressão de júbilo do Glória, apesar da sua linguagem seca, a isorritmia do Credo, de novo as expressões jubilosas do *Sanctus,* mas com maior solenidade do que no Glória, até o *Agnus Dei,* que é como que um fecho, em clima de total purificação, com essa alternância entre vozes e conjunto instrumental como se de um registro de órgão se tratasse. Toda a missa é, portanto, uma resposta humana de Stravinsky perante o fascínio que para ele suscitavam os dogmas católicos.

«Missa Ducal», de Cristóbal Halffter

A música religiosa, litúrgica ou paralitúrgica atraiu de modo especial Cristóbal Halftter, em cujo catálogo figuram obras como a *Antifona Pascal,* a *Ave-Maria,* o *Panis Angelicus* e o *Pater Noster,* todas pertencentes à sua primeira fase. Mas até obras posteriores, menos diretamente litúrgicas, como *In exspectatione resurrectionis Domini,* a cantata *Yes, Speak out Yes* ou o *Officium defunctorum,* são claramente determinadas pelo fenómeno religioso.

A *Missa Ducal,* para coro e orquestra, escrita entre 1955 e 1956, pertence à primeira época deste compositor, muito influenciada pelo Neoclassicismo stravinskiano, mas com uma clara função religiosa, ou seja, é uma obra plenamente litúrgica. O próprio compositor referiu: «Ao começar a escrever as primeiras notas do *Kyrie,* queria que esta música fosse reflexo do meu profundo sentir religioso, sem problemas perante o essencial [...]. Estritamente olhada, a minha missa nunca será, portanto, música pura, já que está ao serviço de alguma coisa.» Os elementos formais tornam-se mais claros a partir desta posição; há uma rejeição das novas linguagens aparecidas em obras anteriores — atonalismo, dodecafonia — e uma sujeição do discurso musical à lógica do texto, a grande virtude da música espanhola desde o início do Renascimento até finais do Barroco. Concebida como uma *missa brevis* (sem Credo), evitando os melismas decorativos e as repetições, a orquestração desta obra reduz-se a violetas, violoncelos, corne e clarinetes.

Arquivo Salvat

Em cima: retrato do músico italiano Alfredo Casella (1833-1947), por Giorgio de Chirico. Autor de uma Missa Solemnis, *em fá menor, foi o compositor, pianista e maestro mais influente na Itália entre as duas guerras.*

Formalmente, o *Kyrie* foi realizado segundo o esquema tripartido ABA. O Glória desenvolve-se num grande recitativo, cujas partes são unidas por um tema exposto pela orquestra, espécie de ponte que aparecerá sempre modificada. O *Sanctus* volta à forma tripartida ou trisseccional do *Kirie.* Por último, o *Agnus* é constituído por dois temas alternativos, um que faz de introdução, intermédio e coda, e outro vocal, com que se repete o texto do *Agnus.*

Existe na obra uma forte carga neomedievalista e, portanto, historicista. Não é só a clara presença do canto gregoriano e a forte estrutura modal em que decorre a maior parte da missa, mas também a presença do *organum* medieval da escola de Paris, dos mestres Léonin e Pérotin. As sucessões de acordes paralelos, a forte incisão rítmica e textual, «o ritmo venturoso do gótico» de que falava Worringer, não são senão a humanização do ritmo abstrato do gregoriano. Com efeito, a esta missa atribuíram-se influências inegáveis de Stravinsky, Bartók, etc., mas o mais significativo é o reencontro com uma época, a Idade Média, em que a idéia de Deus era decisiva. Com esta obra, Halffter entronca na moda européia que se pode descobrir nas missas de inspiração medieval de Jean Langlais ou nas cantatas cênicas de Orff. Sua missa é um exemplo magnífico de força dramática e expressiva, com uma capacidade de comunicação derivada da sua ascese expressiva que autolimita os meios técnicos, tendo em vista realizar uma obra de culto. Haveria, talvez, que salientar o que esta obra significou num país — Espanha — em que a música religiosa estava reduzida à produção de obras culturais sem grande valor artístico.

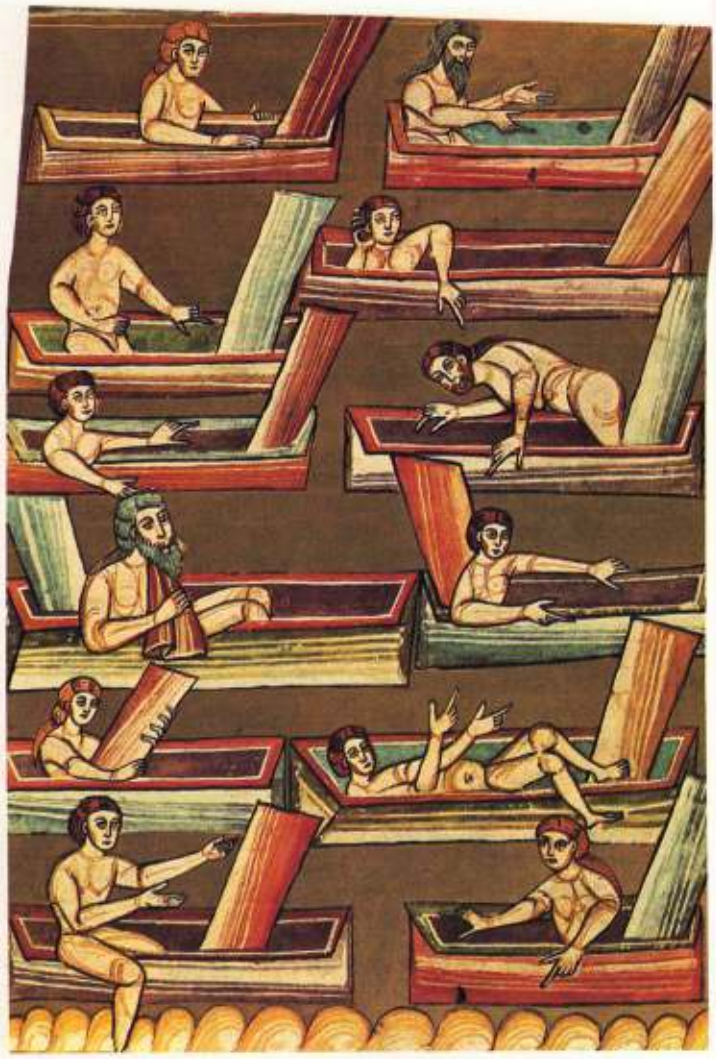
«Missa Solemnis 'Pro Pace'», de Casella

A transcendência da personalidade e magistério de Alfredo Casella ultrapassa os limites da sua própria obra. Seu propósito, desde os começos do século, foi tirar a Itália da sua estagnação num passado que já não era válido. A *Missa Solemnis «Pro Pace»* é uma obra tardia, escrita três anos antes da sua morte (em 1944), que reúne a experiência de um compositor com uma atividade muito variada. A razão desta obra religiosa num músico que permanecera à margem deste gênero é explicada nas seguintes palavras: «Não foi em vão que passaram, entre estas e as minhas restantes obras, o drama da guerra, as angústias raciais [sua mulher era judia] e, finalmente, uma dura e longuíssima doença.» Com efeito, Casella atuou muito de acordo com os acontecimentos políticos italianos a partir da década de 20 e só o insucesso humano que a Segunda Guerra Mundial representou o levou a tratar em música temas transcendentes, religiosos, como a missa.

Esta missa inscreve-se na estética neoclássica, defendida por Casella no momento em que a retórica nacionalista fascista via neste estilo a recuperação do passado italiano. Por isso, corresponde às grandes formas do passado (fuga, sonata, suíte, etc.). Todavia, suas monumentais proporções e sua sonoridade ansiosa relacionam-se com a herança romântica expressionista e não com a neoclássica. A obra permanece certamente ligada ao sistema tonal (foi escrita em fá menor), mas move-se nela muito livremente, apresentando até uma série dodecafônica no *«Crucifixus»* do Credo, como baixo obstinado da passacalha. ■

Capítulo 37

O réquiem até o século XIX



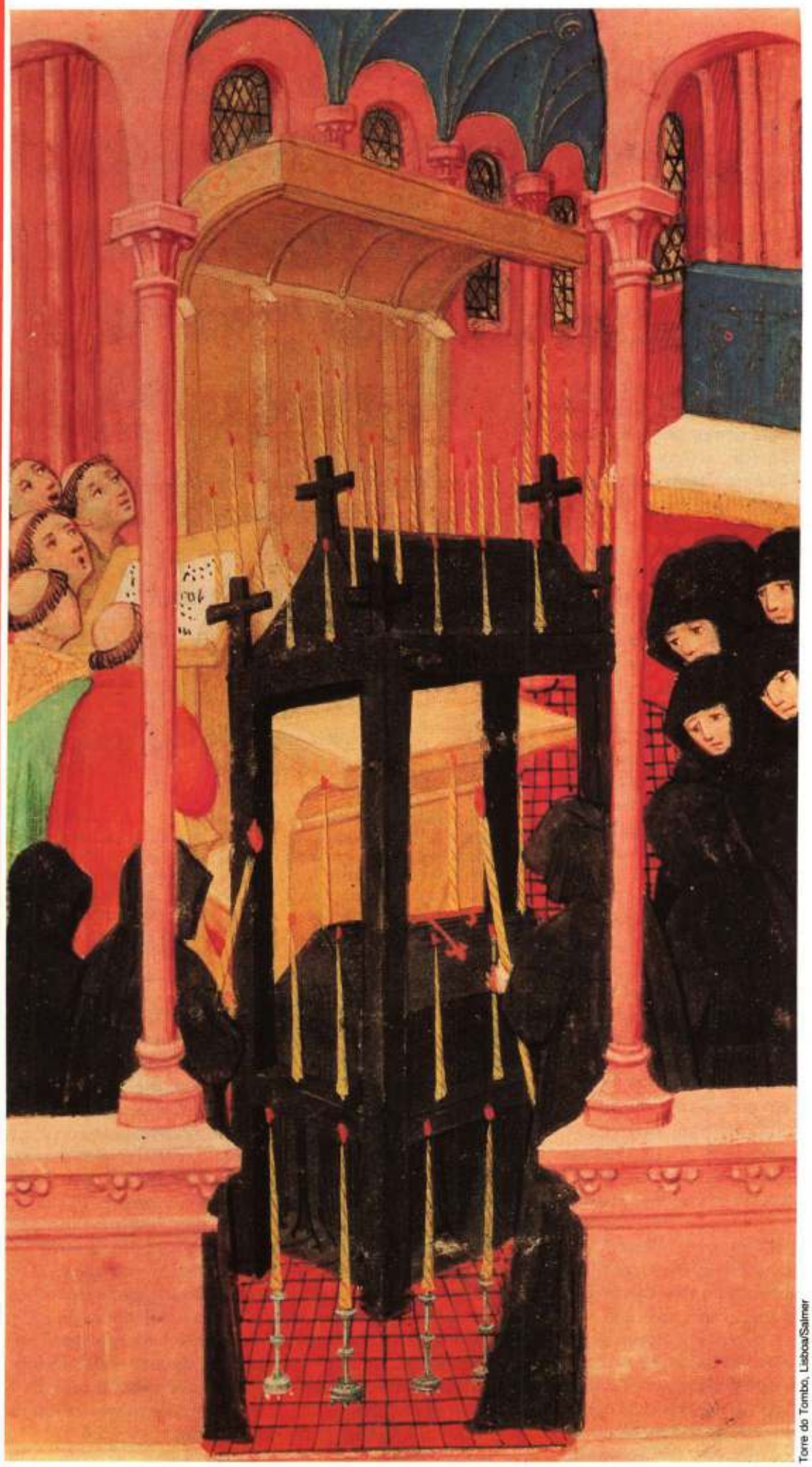
Biblioteca Nacional, Praga/Salmer

A necessidade de subordinar a música ao texto sagrado, uma antiga e quase constante tradição dentro da Igreja, afetou, sem dúvida, a missa de réquiem no decurso dos séculos, tal como as inovações orquestrais do século XIX e as mudanças de sensibilidade nas diversas épocas lhe iriam imprimindo um dramatismo de que originalmente carecia. Em cima: a ressurreição dos defuntos, segundo um evangeliário do século XI.

O réquiem, ou missa de defuntos, é constituído, como todas as missas católicas, por um conjunto de elementos fixos, o Ordinário, e outros variáveis, aos quais se dá o nome de Próprio e que são característicos de uma determinada comemoração. As partes fixas que entram na composição de uma missa de réquiem são o *Kyrie,* o *Sanctus,* o *Benedictus* e o *Agnus Dei.* Omitem-se, pois, o Glória e o Credo das missas normais. As partes variáveis, ainda que seu número não seja sempre o mesmo, costumam ser o Intróito, que inicia a missa, o Gradual e a Seqüência, na continuação do *Kyrie,* o Ofertório, antes do *Sanctus,* e a Comunhão ou outro responsório, no final da missa. O texto do Intróito, que começa com a palavra *requiem* (= descanso, paz), foi o que deu nome a esta missa. Uma estrutura tradicional da missa de defuntos poderia, portanto, ser a seguinte: Intróito, *Kyrie,* Gradual, Seqüência, Ofertório, *Benedictus, Agnus Dei,* Comunhão. Esta estrutura é extremamente variável. Por um lado, alguns elementos podem ser suprimidos ou substituídos; por outro, os compositores, por razões artísticas, deram um tratamento diferente às diversas partes, ampliando-as ou reduzindo-as (sem modificar seu texto). Esta prática variou a duração dessas partes e do conjunto em geral. Este é um problema básico das missas de réquiem (e de todas as missas musicais); é que, tratando-se em princípio de peças litúrgicas (ou seja, que desempenham uma função ritual determinada), têm uma duração aproximadamente constante, que não pode ser alterada se não se variar o próprio rito. A duração do rito aumenta nos atos chamados solenes, que dispõem de uma música adequada. Nos restantes casos, os compositores, se escrevem com fins verdadeiramente litúrgicos, devem manter as partes fixas, não as abreviando demasiado nem aumentando muito a sua duração.

Em princípio, a missa de réquiem parece querer indicar uma intenção psicológica (à parte da meramente litúrgica) de paz e consolo. De acordo com esse espírito, foram escritas as missas medievais e clássicas em geral. Mas as mudanças de orientação estética e de sensibilidade fizeram derivar a missa de réquiem para uma expressividade mais dramática e aparatosa. Talvez o primeiro sintoma desse deslizar para outros caminhos tenha sido, no Barroco, a introdução da Seqüência, que começa com as palavras *Dies irae* e sua progressiva consolidação como uma das partes mais importantes do réquiem. Não se deve esquecer que na missa — e em geral em toda a música litúrgica — primeiro foram as palavras, e a música só depois se foi acrescentando, sem dúvida por necessidades mnemotécnicas e posteriormente lúdicas. A música devia, pois, servir a palavra e não ser o principal foco de atenção. Daí, as polêmicas sobre a introdução de novos elementos artísticos na música litúrgica. Uma delas foi a que se verificou no Renascimento, quando as autoridades eclesiásticas combateram o uso da polifonia. O motivo da rejeição era evidente: com a polifonia, a palavra escutava-se menos, em muitos momentos perdia-se até por completo, anulada pela sobreposição das vozes. Outra polêmica foi a iniciada no Romantismo, quando os compositores procuraram utilizar os instrumentos cada vez em maior medida. Esta prática iniciou-se, indubitavelmente, por razões de comodidade, já que facilitava a entoação dos cantores. O órgão, ou o baixo contínuo, que se limitavam a apoiar harmonicamente as vozes, eram usados havia algum tempo. Mais tarde, na época neoclássica, alguns compositores começaram a fazer pequenas introduções orquestrais (Mozart) ou a salientar ocasionalmente um instrumento (por exemplo, alguns de sopro na parte da Seqüência que diz *Tuba mirum spargens sonum*). No século XIX, foi normal recorrer a amplas formações orquestrais, como no caso de Berlioz; com isso, a palavra ficou literalmente sepultada sob as grandes massas sonoras.

A esta ampliação de meios — desde a voz só e homofônica na época medieval do gregoriano à voz polifônica no Re-



Torre do Tombo, Lisboa/Salmer

O uso da polifonia ou sua intercalação no canto gregoriano, a utilização de novos instrumentos ou seu uso mais intenso, bem como as posteriores e sucessivas modificações orquestrais, foram determinando o aparecimento de um réquiem que não atendia já as exigências da liturgia, desenvolvendo-se antes como uma forma musical livre, que só pelo texto tradicional mantinha um respeito total. À esquerda: iluminura de um livro de horas pertencente à escola flamenga do século XV e que representa uma cena de um funeral.

À direita: retrato da imperatriz Maria, irmã de Filipe II. Tomás Luis de Victoria foi por este nomeado capelão da nobre dama no Convento das Descalças Reais, de Madrid, onde esta se retirara. Para os seus funerais, em 1603, compôs Victoria a Missa pro defunctis, *uma obra que, não obstante seu espírito renascentista, se encontra já nos limiares das complexidades que o Barroco traria consigo.*

nascimento e à grande orquestra com solistas e coros do século XIX — corresponde também um aumento de dimensões. As missas de réquiem chegaram a ter uma duração que ultrapassava largamente as necessidades litúrgicas.

Ambos os fatores contribuíram para que chegasse um momento, o século XIX, em que existiram dois gêneros diferentes e quase sem contato. De um lado, a missa considerada como uma arte funcional, realmente destinada à liturgia, que se atinha aos meios e com uma duração de acordo com as instruções das autoridades eclesiásticas. Este tipo de missa, baseada numa tradição já ancilosada, converteu-se numa arte de consumo e de encomenda, e os seus autores eram algo assim como especialistas neste tipo de trabalho quase artesanal (da mesma maneira que a estatuária, que continua fornecendo imagens tradicionais para as igrejas, mas nada tem que ver com a escultura moderna). Do outro lado, os compositores continuaram escrevendo missas, mas na sua própria linguagem e sem obedecerem a qualquer norma, salvo um respeito total pelo texto.

Produziu-se, assim, a curiosa circunstância de um gênero artístico ter atraído os músicos em virtude da sua própria forma e não do seu conteúdo. A partir do século XIX, muitos compositores escreveram réquiens sem qualquer adesão ideológica ao conteúdo dos textos e, até, sem qualquer fé religiosa; e, como é evidente, sem intenção de que a obra servisse para um ato religioso na igreja, mas sim para a sua audição numa sala de concertos. Como em outros casos, foi-se assistindo a uma maior independência do fator estético e a uma autonomia concorde com o processo histórico que vai desde a funcionalidade ao simbolismo, do rito à sensibilização psicológica individualizada.

Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid/Arquivo Salvat

Da Idade Média ao Barroco

A missa de réquiem, do ponto de vista da estabilização d textos e música, seguiu o mesmo processo das outras mis sas. Haveria que referir que a contribuição da Seqüência que mencionamos, e que se deve em parte a Tomás de Celanc (primeira metade do século XIII), teve uma importância decisiva não só pelo texto, que determinou o caráter de parte da música, mas também pela utilização da própria melodia gregoriana, universalmente conhecida. Acopuladas as diversas partes, durante a alta Idade Média o gregoriano ou cantochão dominou por inteiro a liturgia. Depois, a partir do século XV, a polifonia acabou por ser o mais formidável meio de expressão artística e reclamou um lugar na missa. Da longa e secular polêmica entre a opção gregoriana e a polifônica surgiu um gênero misto: utilizavam-se temas gregorianos do próprio réquiem, cantados em uníssono, e sobre eles introduziam-se outras vozes formando um entramado polifônico. Ou então faziam-se simplesmente alternar partes de cantochão e partes polifônicas. Com toda a certeza, escreveram-se primeiro polifonicamente as partes do Ordinário, por serem as habituais; em muitos casos, as partes do Próprio nem sequer se escreviam nas missas de réquiem, porque se cantavam com sua melodia gregoriana invariável.

Uma das obras mais belas deste estilo é a *Missa pro defunctis,* de Orlando di Lasso, escrita em 1580, na corte de Munique. Quase todas suas partes se iniciam com a melodia gregoriana, que, depois, serve, por vezes, como *cantus firmus,* ou seja, para se edificar sobre ela a polifonia a cinco vozes. Não figura nesta missa a seqüência *Dies irae.* Sua sobriedade e equilíbrio são admiráveis.

Vinte e cinco anos depois, em Madrid, apareceu a edição de uma *Missa pro defunctis,* de Tomás Luis de Victoria, escrita dois anos antes, para as honras fúnebres de Maria de Áustria, imperatriz viúva de Maximiliano II, que viera de Praga em 1580 para se retirar para o Convento das Descalças Reais, onde estava Victoria. A missa de Victoria faz parte de um extenso serviço, o *Officium defunctorum.* Tal como na de Lasso, falta o *Dies irae,* cada parte inicia-se com a melodia gregoriana e o clima alcança um máximo grau de ascetismo e gravidade. A polifonia é a seis vozes e sua grande complexidade não impede uma expressão serena e simples.

Embora Victoria encarne o espírito renascentista, está já, como seu contemporâneo Cervantes, às portas do Barroco. As gerações seguintes desejarão cada vez mais uma arte complicada e com meios constantemente enriquecidos. Um bom exemplo de réquiem barroco é a *Missa pro defunctis* de Joan Cererols, seguramente do terceiro terço do século XVII, escrita no Mosteiro de Montserrat. Cererols utilizou dois coros, intercalou o moteto *Hei mihi* entre o *Sanctus* e o *Agnus Dei* e terminou a Missa com a *Absolta.* A polifonia, a sete vozes e sem dúvida influenciada por Victoria, alterna com as melodias gregorianas, que costumam servir de arranque em cada parte. A seqüência *Dies irae* é muito extensa e quase toda homófona: a polifonia só intervém no final.

Por aquela altura começaram a utilizar-se acompanhamentos instrumentais. Marc-Antoine Charpentier (que faleceu em Paris, em 1704) escreveu réquiens que requeriam o modesto acompanhamento do baixo contínuo ou de um pequeno grupo de instrumentos que já se fazia notar; na passagem *Tuba mirum,* ouve-se uma fanfarra de sopro, que se converterá em tópico descritivista durante muitos anos. Nessa época, as partes do Próprio costumavam ainda ser cantadas em gregoriano, enquanto as do Ordinário eram já totalmente

polifônicas; no entanto, no caso citado (a *Missa de Réquiem*, a quatro vozes e instrumentos, em sol menor), Charpentier pôs em música o *Dies irae*, o que indica uma certa predileção por esse texto, o mais dramático deste tipo de missa.

O período clássico

A criação da orquestra clássica — formação muito estável, baseada num grupo de cordas mais ou menos numeroso, consoante os casos, com instrumentos de sopro a dois, um timbale e, por vezes, um órgão — foi um verdadeiro acontecimento artístico no século XVIII. Este organismo, equilibrado e potente, foi utilizado não só na sinfonia nascente, mas também como acompanhamento dos coros. A orquestra entrou, pois, na igreja pela mão da missa. A princípio, os compositores usaram parcamente a orquestra como acompanhamento. No *Réquiem* de Mozart, datado de 1791, dominam em todos os momentos os solistas e os coros; a orquestra tem apenas uma função secundária. A palavra, de uma maneira ou outra, mantinha-se num primeiro plano. Este réquiem pode ser considerado como um modelo de missa de defuntos clássica. Já nele se nota o afastamento da função

À direita: retrato de Luigi Cherubini, compositor italiano que foi diretor do Conservatório de Paris desde 1822. Desse ano em diante apenas compôs, quase exclusivamente, música religiosa, da qual sobressai a Missa de Réquiem, *em dó menor, escrita para comemorar, em 1816, a morte de Luís XVI. Embaixo: a execução do monarca, segundo um óleo de Machy.*

se me
furor
meu

litúrgica, não só no aumento dos efetivos, mas também na extensão (dura mais de uma hora), características que o afastam das necessidades de uma missa de defuntos normal. Com o Romantismo, este distanciamento será ainda maior, pois nele se tornará patente, ademais, uma tendência para a «comemoração cívica», que dessacralizará muitas missas de defuntos, ao encomendarem-se réquiens para honrar a memória de determinada personagem ilustre. Com isso, a cerimômia religiosa ficará, na realidade, em segundo plano e a música dominará esteticamente o rito.

É o caso da bela *Missa de Réquiem* a quatro vozes, coro e grande orquestra, op. 23, «consagrada à memória de Camões», que o fervor patriótico ditou a João Domingos Bontempo e que, estreada em Paris em 1819, foi editada por A. Leduc à custa dos liberais portugueses exilados na capital francesa. A obra dura cerca de cinqüenta e cinco minutos e a intervenção de solistas é mínima.

A mesma tendência é visível nas obras de Cherubini (1760-1842). Sua primeira *Missa de Réquiem,* em dó menor, composta para o aniversário da morte de Luís XVI e ouvida pela primeira vez em Saint-Denis, em janeiro de 1817, foi escrita para coro a quatro vozes com grande orquestra. No Introito, a intervenção orquestral é bastante notável e apresenta até, nos compassos de introdução, um tema característico. O *Dies irae* começa com a típica fanfarra de metais e com a intervenção de um gongo; os aspectos teatrais manifestam-se de maneira ostensiva. Outro *Requiem* de Cherubini, redigido em 1838 e estreado nesse mesmo ano no Conservatório de Paris, foi destinado pelo autor às suas próprias honras fúnebres; e, com efeito, executou-se no funeral do compositor, a 15 de março de 1842.

O período romântico

Em 1837, Berlioz escreveu o monumental e aparatoso *Requiem* ou *Grande Missa dos Mortos,* que representa a culminação dos rasgos românticos: desenvolvimento excessivo dos efetivos, da duração e dos meios expressivos. E, também, comemoração cívica: foi escrito, por encomenda ministerial, para honrar a memória das vítimas da revolução de 1830. Na concepção de Berlioz é clara a evolução que a missa de defuntos experimentara desde sua longínqua origem gregoriana. A estrutura geral mantém-se por meio dos textos, que são os mesmos. Mas o tratamento dado a cada um deles depende não já das necessidades litúrgicas funcionais, mas sim dos traços expressivos derivados da atitude psicológica e emocional que despertam no compositor. O emprego da orquestra, que desempenha muitas vezes o papel de protagonista, tem valores tímbricos especiais, que procuram amiúde a oposição ou o complemento da voz humana no coro. No *Dies irae* desaparece a contida discrição dos clássicos; assim, para Berlioz, a passagem do *Tuba mirum* é crucial: e, em vez do tímido anúncio do tema pelo trombone, como fez Mozart, desencadeia uma furiosa trombeteria apoiada por quatro grupos suplementares de instrumentos de metal colocados nos quatros pontos cardeais da massa de executantes, e ainda por uma percussão estrondosa, com dez timbales, dez pares de pratos, quatro tantãs e dois bombos. Repare-se que a idéia de paz e descanso do réquiem foi aqui esquecida para se insistir nos aspectos mais dramáticos (e menos significativos) do texto: os terrores do Juízo Final. Nas suas *Memórias,* o autor deixou bem claro que a sua intenção era sobretudo produzir uma obra avassaladora, baseando-se nos aspectos românticos do texto: «O texto do *Requiem* era para mim uma presa longamente acariciada, que por fim se m entregava, e lancei-me sobre ela com uma espécie de furo A minha cabeça parecia estar prestes a estalar com o me pensamento efervescente.» *Não há propriamente um sentimento religioso nesta obra, mas antes um reflexo de emoções ao contato com palavras que falam da morte e do Juízo Final.*

Numa passagem determinada (o *Sanctus*), Berlioz empregou um tenor solista. Já apareciam solistas em obras religiosas italianas (Cimarosa e Rossini), criticadas precisamente por essa intromissão daquilo que se julgava ser uma peculiaridade da ópera. A intervenção dos solistas é, com efeito, mais uma prova de que as razões estéticas — contraste de uma só voz perante o coro — se impunham sobre as litúrgicas.

Pós-romantismo e nacionalismo

O culto protestante não celebra o sacrifício da missa; por isso, não encontramos missas de réquiem nos países do Norte da Europa. Contudo Brahms intitulou uma das suas obras *Um Requiem Alemão* (1868). O fato de ter escolhido este título, e de se tratar realmente de uma obra-prima, obriga-nos a incluí-la neste gênero musical. Mas não é propriamente um réquiem. Também por essa razão sua influência foi pequena neste campo, pois não se pode usar como modelo. Já dissemos que não se trata de uma missa. Os textos, extraídos pelo próprio compositor de passagens bíblicas muito diversas (S. Mateus, Salmos, Isaías, etc.), tendem a estabelecer uma espécie de argumento orgânico em cada parte. Se bem que não haja na obra uma crença no mundo de além-túmulo (como Brahms diria uns anos mais tarde ao seu biógrafo Kalbeck), existe um espírito religioso no sentido de leituras bíblicas mais sentimentais do que dogmáticas. Também, tal como em Berlioz, as razões estéticas prevaleceram sobre todas as outras, se bem que não se trate de «comemorações cívicas», mas de sentimentos pessoais. Por outro lado, os textos são em alemão (o título da obra alude a isso). De acordo com uma concepção muito mais intimista do que a de Berlioz e dos primeiros românticos, Brahms utilizou uma orquestra normal e efetivos muito moderados. É verdade que empregou dois solistas (soprano e barítono), mas seu papel nada tem que ver com a ópera italiana, antes sim com o *lied* alemão, mantendo a linha de contido sentimento que impera em toda a obra.

Seis anos mais tarde, em 1874, estreou-se a *Messa da Requiem,* de Verdi. Nela está presente a secularização por meio da tradição operática italiana. Os textos voltam a ser os de sempre, com o acrescento final do *Libera me, Domine,* freqüente em outras obras deste gênero. Os efetivos são relativamente normais: coro e grande orquestra. Há quatro solistas (soprano, meio-soprano, tenor e baixo), que cantam com a bravura dramática da ópera, mas a orquestra — como é habitual em Verdi — não tem especial relevo e limita-se praticamente a acompanhar os cantores, sem introduzir as novidades tímbricas e dinâmicas de Berlioz. Como o *Requiem* deste, também o de Verdi é uma comemoração cívica: foi escrito para o aniversário da morte do escritor e patriota Alessandro Manzoni. Talvez haja um matiz sentimental a assinalar: enquanto a comemoração para que Berlioz trabalhou não parecia interessar-lhe grandemente, no caso de Verdi houve um sentimento real pela morte de Manzoni. É importante recordar que as motivações emocionais dos quatro réquiens mais famosos da história da música — os de Mozart, Berlioz, Brahms e Verdi — são radicalmente diferentes. Mo-

Archiv für Kunst und Geschichte

A composição de réquiens obedeceu, ao longo da sua história, às mais diversas motivações, tendo-se escrito obras deste estilo até no Norte da Europa, onde o culto protestante não celebra o sacrifício da missa.

A recordação de pessoas famosas, de seres queridos ou a forma em si do réquiem foram motivações suficientes. Acima destas linhas: A Inumação, *óleo de Peter Fendi (1796-1842).*

zart pensava na sua própria morte, misteriosamente anunciada por quem lhe encomendou a obra; Berlioz, na sua própria emotividade, de uma forma apocalíptica; Brahms, na morte de dois seres queridos: sua mãe e Robert Schumann; Verdi, na admirada figura de uma pessoa que venerava.

O *Requiem* de Saint-Säens (1878), obra discreta e bem construída, é um exemplo da completa dessacralização do gênero. Saint-Säens rejeitava qualquer sentimento místico: «O misticismo conduz ao enfraquecimento, ao niilismo, ao nada.» O sentimento religioso foi-lhe estranho, mas interessou-se pela velha e tradicional missa de defuntos: escolheu esta não já pelas suas possibilidades simbólicas, como Berlioz, mas para se associar a um gênero histórico que sempre interessara os compositores.

Encerraremos este breve resumo histórico com o *Requiem* de Antonín Dvořák, composto em 1890. Ainda que fosse escrito em latim, conste das partes clássicas e seus efetivos orquestrais e vocais sejam normais, suas dimensões revelam-se inadequadas à função litúrgica: quase uma hora e três quartos. De fato, a obra foi composta devido a uma encomenda do Festival de Birmingham, onde o próprio autor a estreou, em 1891; depois, dirigiu-a sucessivamente em Manchéster, Olomutz e Praga. Poderíamos dizer que, no *Requiem,* Dvořák aplicou técnicas formais e instrumentais absolutamente autônomas, vistas a partir de um distanciamento completo: não é obra litúrgica, nem tem qualquer sentido comemorativo, nem sequer é uma explosão emocional. É, diríamos, estrita e abstrata música coral-sinfônica. Assim, do ponto de vista da construção, é de notar o emprego de um *leitmotiv* peculiar, que surge logo no começo e tem um parentesco distante com a melodia gregoriana do Intróito. Numa passagem (o Ofertório) há uma referência a um hino religioso tcheco medieval; também aparece uma canção popular tcheca no *Sanctus.* Para o *Dies irae,* Dvořák empregou um tema original, sem relação com o famoso da seqüência latina. Curiosamente, há que sublinhar que, enquanto na missa de defuntos barroca (por exemplo na de Cererols) esse tema aparece na sua forma tradicional, os compositores posteriores não o empregaram muito. Em compensação, figura em inúmeras obras orquestrais, das quais devemos recordar — por serem sem dúvida as primeiras — a *Sinfonia Fantástica,* de Berlioz, de 1830 (com uma conotação fúnebre e expressionista), e a *Totentanz,* de Liszt, de 1849 (com intenção descritiva e pitoresca).

Com Dvořák encerra a lista das missas de defuntos mais importantes do século XIX. Depois, o gênero adaptar-se-á às novas correntes estéticas e, embora com altos e baixos, continuará gozando dos favores dos compositores. □

Capítulo 38

Quatro réquiens capitais

Archiv für Kunst und Geschichte

Apesar do seu grave estado, a 4 de dezembro de 1791 Mozart sentiu-se com forças para receber em sua casa alguns amigos e interpretar com eles os trechos do Requiem. *O próprio Mozart cantou a parte correspondente à voz de contralto. Foi esta cena que Kaulbach pretendeu reproduzir no quadro que apresentamos embaixo. Em cima: partitura autógrafa do começo do* Requiem, *concretamente do Introito.*

O «Requiem» de Mozart

Em julho de 1791 apresentou-se em casa de Mozart, em Viena, um desconhecido que lhe encomendou um réquiem, muito bem pago e sob promessa de que não falasse a ninguém da encomenda nem das condições. Uns dias depois nascia o último filho de Mozart, Franz Xaver Wolfgang. Este acontecimento, e também uma nova encomenda da Ópera de Praga para a coroação de Leopoldo II, imperador da Boémia, fizeram que Mozart se atrasasse no trabalho. O desconhecido visitou-o várias vezes, instando-o a acabar a encomenda. Entretanto, Mozart partia para Praga e escrevia a toda a velocidade a ópera requerida, *La Clemenza di Tito*. No regresso a Viena, compôs o Concerto de clarinete e, pouco depois, assistiu à estréia de *A Flauta Mágica* (a 30 de setembro). Sem dúvida, devido a esta acumulação de trabalho, não teve nem oportunidade nem desejo de continuar o *Requiem*.

Numa carta a um amigo, Mozart mencionou sua preocupação: «Meu cérebro está transtornado. Minhas idéias obscurecem-se. Só com muita dificuldade consigo concentrar-me. Não posso afastar de mim a imagem daquele desconhecido que me pede insistentemente que lhe entregue o trabalho [...] Tenho de acabar o meu *Requiem*. Não o posso deixar incompleto.» Começou a composição desta obra em outubro, mas encontrava-se doente e histérico, e até dizia que o haviam envenenado. Provavelmente, tudo aumentava sua obsessão relativamente ao *Requiem*. Interrompeu-o outra vez, para escrever a *Pequena Cantata Maçônica*, que terminou a 15 de novembro. Tentou prosseguir o trabalho, mas seu estado agravou-se. Faleceu a 5 de dezembro daquele mesmo ano.

O misterioso emissário era o mordomo do conde Franz von Walsegg-Stuppach, compositor amador que queria dedicar um réquiem à memória de sua mulher e que, não se sentindo, no entanto, capaz de o escrever, pensou encomendá-lo a Mozart, para depois o fazer

Archiv für Kunst und Geschichte

passar por seu. De facto, o *Requiem* ficou incompleto. Parece que Mozart só escreveu o Introito e a Seqüência (*Dies irae, Tuba mirum, Recordare, Confutatis* e o começo do *Lacrimosa*). O resto — ou seja, nada menos do que metade da obra — foi completado, mais tarde, pelo seu discípulo Franz Xaver Süssmayr, quase sempre com base em rascunhos do mestre.

Referimos anteriormente o caráter subjetivo desta música. Isto deve entender-se apenas dentro dos limites de extrema contenção em que se movia a música clássica. Não faltam passagens dramáticas (o *Rex tremendae,* o começo do *Confutatis* ou o profundo lirismo do *Lacrimosa*), mas ficam integradas no equilíbrio formal e até pomposo do conjunto (como o händeliano *Kyrie*). A orquestra é tratada delicada e sutilmente: seu acompanhamento merece o maior relevo. Em muitos sentidos, o *Requiem* de Mozart serviu de modelo ao gênero. Comparado com os grandes e teatrais réquiens posteriores, é muito mais comedido e sereno e encontra-se mais perto daquilo que inicialmente foi uma missa de defuntos. A perspectiva muda se ouvirmos as obras de Lasso ou de Victoria. Então a de Mozart adquire um claro aroma romântico e dramático.

O «Requiem» de Berlioz

Em 1837, Berlioz recebeu a encomenda de compor um réquiem que intitulou *Grande Messe des Morts,* para as exéquias que todos os anos se celebravam em memória dos que haviam caído na revolução de 1830. Mas, quando terminou a partitura, a parte musical da cerimônia fora suspensa e Berlioz ficou sem receber e com a obra por estrear. Uns meses depois, as autoridades decidiram empregar o *Requiem* de Berlioz na comemoração fúnebre e heróica a realizar nos Inválidos de Paris. Em tão vasto espaço, Berlioz teve oportunidade de exibir efetivos gigantescos: cento e oito instrumentos de cordas, quatro flautas, dois oboés, dois cornes, quatro clarinetes, doze trompas, oito fagotes, quatro grupos adicionais de metais, além de uma imensa percussão, de duzentos e dez cantores e um tenor solista. Berlioz teve em conta nesta obra — e isto é muito importante — as características da sala, não se esquecendo de pensar também nos efeitos puramente dinâmicos, como ninguém fizera até então. Julgou, inclusive, que tais efetivos podiam ser ampliados. Por exemplo, chegar a duplicar ou triplicar o coro, aumentando proporcionalmente a orquestra. Berlioz teria achado bem dispor de oitocentas vozes para o *Tuba mirum.* Esta concepção dinâmica e espacial prosseguirá com a estética pós-romântica e culminará com Wagner, Bruckner, Richard Strauss e Mahler, cuja 8.ª Sinfonia foi igualmente concebida para efetivos monumentais.

Na estética de Berlioz imperou, sobretudo, a expressão de sentimentos extremos. Assim, o *Requiem* é rico em momentos esmagadores pela sua potência, especialmente no *Tuba mirum,* ponto culminante onde tentou provocar uma comoção sensorial que refletisse o fim do Mundo e o Juízo Final. Mas, em muitos outros momentos, o compositor reduziu extraordinariamente seus meios, para conseguir trechos de delicados timbres e de estrutura etérea; ou para apresentar um mundo sonoro feito quase só de murmúrios e de pequenos rasgos de cor. É o que acontece no passo vocal *Quaerens me* ou no surpreendente final, no qual renuncia às grandes sonoridades. Para Berlioz, como para Liszt, a arte consistia, acima de tudo, nessa mudança contínua de cor emocional, nesse ir e vir de sentimentos encontrados e contraditórios.

O objeto material do *Requiem* de Berlioz parece ter sido indiferente ao compositor; nem as vítimas de 1830 nem os soldados mortos na Turquia condicionaram seu trabalho. Foram as próprias palavras do texto que determinaram o tom emotivo de cada trecho. Berlioz pensou na incidência que esses textos podiam ter sobre o sentimento humano em geral e o seu em particular. Para isso, apoiou-se, ao mesmo tempo, num claro sentido descritivo e simbólico: as situações evocadas pelo texto verteu-as em música. Há, sem dúvida, um distanciamento que lhe permitiu fazer experiências sonoras, como muitos dos efeitos dinâmicos e das misturas tímbricas. Nesse aspecto, o romantismo de Berlioz foi muito peculiar e diferente do alemão. Berlioz só relativamente se envolve na música: há algo nela quase de objetivação pictórica.

Berlioz escreveu em 1837 a sua Grande Messe des Morts *para a cerimônia que anualmente se celebrava em recordação dos que haviam caído na revolução de 1830. Embaixo:* O Combate da Rua de Rohan de Paris, *segundo um óleo de Lecomte.*

Museu Carnavalet, Paris/Arquivo Salvat

O «Requiem» de Brahms

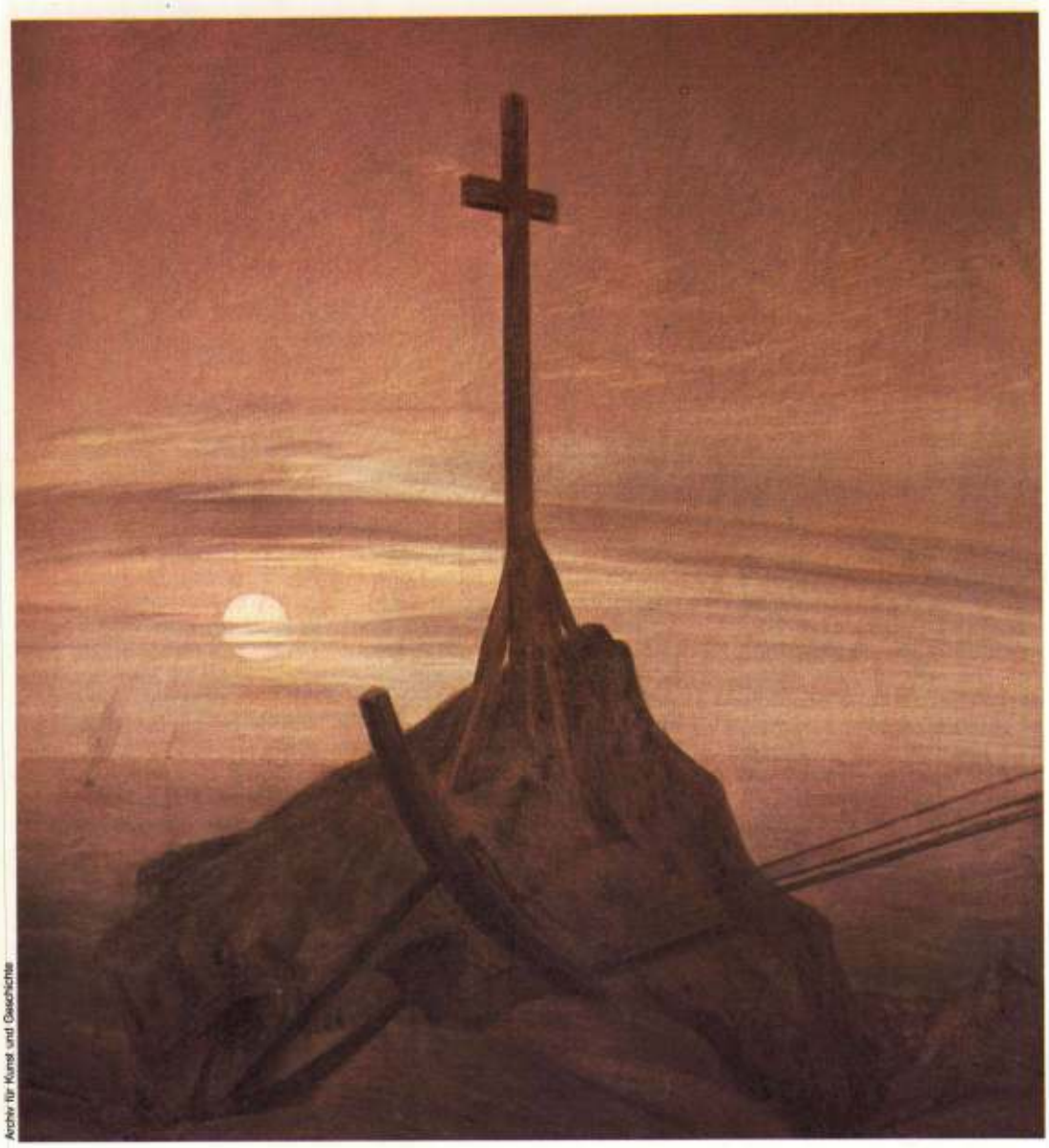
Ein deutsches Requiem, op. 45 («Um Réquiem Alemão») é uma obra singular. Brahms começou a escrevê-la em 1866. Os três primeiros andamentos foram estreados por Johann Herbeck, em Viena, em 1867. O próprio Brahms dirigiu uma versão mais completa na Catedral de Bremen, em 1868. Acrescentou, depois, o solo de soprano (a parte v) e, assim, totalmente terminada, a obra foi dada a conhecer por Carl Reinecke, na Gewandhaus de Lípsia, em 1869.

Já dissemos que o texto procede da Bíblia e é em alemão. Consta de sete partes: I-*Bem-Aventurados os Que Sofrem,* texto de S. Mateus e Salmo CXXV: coro; II-*Porque Toda a Carne É como o Feno,* textos de S. Pedro e Isaías: coro; III-*Senhor, Deixa-Me Conhecer o Meu Fim,* textos do Salmo XXXVIII e do *Livro da Sabedoria:* barítono e coro; IV-*Quão Amável É a Tua Morada,* texto do Salmo LXXXIII: coro; V-*Tendes agora Tristeza,* textos de S. João, Isaías e do Eclesiastes: soprano e coro; VI-*Porque aqui não Temos Uma Cidade Permanente,* textos de Hebreus, Coríntios e Apocalipse de S. João: barítono e coro; VII-*Bem Aventurados os Mortos,* texto do Apocalipse de S. João: coro.

Os textos, quase todos muito breves, foram escolhidos para se completar entre si, apesar de pertencerem a livros muito diversos. Sem dúvida, como os biógrafos assinalaram, Brahms, herdeiro de uma tradição de leitores bíblicos protestantes, conhecia muito bem a Bíblia. Omitiu por completo os textos que pudessem referir-se ao Juízo Final, à vida eterna ou ao Juiz que castiga. Na realidade, escolheu textos meditativos sobre a vida e a morte, sem referências externas nem elementos anedóticos de qualquer tipo. O subjetivismo deste réquiem radica, indubitavelmente, no fato de Brahms ter procurado encontrar consolo para si próprio, atormentado, primeiro, pela morte do seu amigo e protetor Robert Schumann e, depois, pela de sua mãe. Se nesta obra se pode captar sem dificuldade uma tristeza latente, também aí se podem descobrir passagens enérgicas e cheias de vitalidade. Esta peça começa com um brevíssimo prelúdio orquestral em que as cordas (sem violinos) expõem um tema solene e melancólico que, de certo modo, poderia equivaler ao grave arranque habitual do Intróito *(Requiem aeternam)* nas missas católicas. No segundo andamento encontramos as páginas mais belas da partitura. As palavras *Denn alles Fleisch ist wie Gras / und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. / Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen* («Porque toda a carne é como o feno / e todas as glórias humanas como a flor do feno. / *Secou o feno e caiu a flor*») dão origem a uma das mais belas melodias de todo o romantismo crepuscular. Mas essa melodia é uma espécie de marcha animada e solene, não isenta de uma certa grandeza que se contrapõe um pouco às melancólicas palavras do texto: mais do que lamentar a morte, parece glorificar a vida.

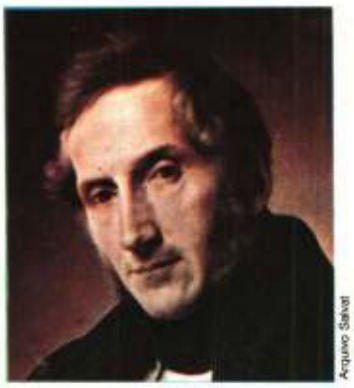
Comparou-se, por vezes, *Um Réquiem Alemão* a um grande *lied.* É-o pela tensão interna e pelas próprias implica-

Um Réquiem Alemão, *op. 45, de Brahms, não é uma peça litúrgica, mas sim uma reflexão sobre e vida e a morte motivada pela perda de sua mãe e do seu amigo Schumann. Embaixo:* Cruz no Mar Báltico, *de Caspar Friedrich (1774-1840).*



Archiv für Kunst und Geschichte

Simon/Ricciarini



Arquivo Salvat

Alessandro Manzoni, cujo retrato se reproduz em cima, exerceu uma grande influência na sua época com o romance Os Noivos, *obra máxima do Romantismo italiano.*
À esquerda: uma vista da Praça do Duomo, em Milão, cidade onde, em 1874, se estreou o Requiem *que Verdi compôs em homenagem ao grande escritor italiano.*

ções do seu acompanhamento. Como no de Mozart, a discrição com que a orquestra foi utilizada é extrema. Predomina um colorido cinzento, sem arestas nem luminosidades, como se o autor recordasse sempre os céus nublados de Hamburgo. Não há apocalipse nem salvação milagrosa, antes a idéia do homem enfrentando com paciência, coragem e dignidade uma vida onde há dores, mas também compensações.

O «Requiem» de Verdi

Verdi sentia uma enorme veneração por Alessandro Manzoni, autor de *Os Noivos*. Quando este faleceu, em 1873, o compositor decidiu escrever um réquiem para o seu aniversário. Com efeito, a obra estreou-se na Igreja de S. Marcos, em Milão, em 1874. Logo depois, foi executada no Teatro alla Scala. O êxito acompanhou sempre esta obra, em que a crítica reprovou sempre um certo caráter operático. Houve quem chegasse a escrever que o *Requiem* era a melhor ópera de Verdi.

O fator que mais contribuiu para a popularidade deste *Requiem*, como de muitas óperas de Verdi, foi, sem dúvida, sua simplicidade e clareza. O músico manteve-se nele num surpreendente nível de eficácia com meios muito tradicionais. Não há inovações especiais e, por assim dizer, Verdi respondeu às incitações do texto com a maior ortodoxia estética que se podia esperar: atormentado, meditativo, lírico, consoante o texto vai indicando. Assim, pode dizer-se que possui um estilo radicalmente dramático, no qual, como se se tratasse de personagens, cada parte da obra é alvo de um tratamento psicológico definido. A grande orquestra de cem executantes e os cento e vinte cantores que intervieram na sua estréia fazem que este réquiem seja, como todos os do século XIX, uma obra de concerto, de modo algum litúrgica. Também sua prolongada duração ultrapassa a da habitual missa de defuntos. Por outro lado, importa realçar que na obra de Verdi há, inegavelmente, um reflexo dos acontecimentos históricos que abalaram Itália e aos quais Manzoni estava fortemente relacionado. Neste sentido, trata-se de um réquiem quase nacionalista, patriótico. Fatores musicais e psicológicos afastam, pois, o *Requiem* de Verdi de toda a função litúrgica.

Como no de Berlioz, o *Dies irae* é o ponto máximo desta obra. Verdi sentiu-se atraído pelo texto apocalíptico, esquecendo-se de Manzoni, tal como Berlioz se esquecera dos soldados franceses. Nessa página culmina a violência dramática do *Requiem*. Da mesma maneira, pouco depois, a habitual e tópica trombeteria explode no *Tuba mirum*. Uma vez mais, podemos comprovar que as partes do Próprio da missa de defuntos, devido ao caráter mais específico dos seus textos, foram, ao longo dos séculos, apropriando-se de toda a expressão, modificando-a. Para Verdi, como para tantos outros compositores, o característico do réquiem estava precisamente nessas partes específicas, que, no entanto, eram liturgicamente marginais. É esta, evidentemente, a razão principal da deslocação expressiva que sofreu a missa de defuntos, convertida, a partir de Mozart, em algo semelhante a um oratório programático. É todo um processo romântico, que parte dos fundamentos mais sentimentais do Neoclassicismo e que termina com os últimos esplendores do Pós-Romantismo: o desejo de aumentar a intensidade da expressão, tocando simultaneamente as fibras do sentimento e as da recepção sensorial. ■

Capítulo 39

O réquiem no século XX

A transformação que, em todos os planos, implicou a revolução estético-musical do século XX não podia deixar de afetar a esfera da composição religiosa. Esfera, por outro lado, diretamente submetida à revisão e recuperação da sua suposta identidade, em virtude do *Motu proprio* de Pio X relativo à música do culto.

A história registra muito poucos exemplos de autodesprezo por um patrimônio cultural como o que a Igreja Católica votou, nos princípios do século, ao seu caudal musical. A intenção papal, convém dizê-lo, era boa: durante a segunda metade do século XIX, a Igreja conhecera um pródigo excesso de formações corais, mestres e vice-mestres de capela, burocracia musicalóide e realce de luxo que chegaram a transformar as missas cantadas em cerimônias paraministeriais ou festivais inteiramente alheios ao culto. A par disso, um elevado número de obras, nem sempre de qualidade, tinha vindo a fomentar esse estado de coisas.

O papa Pio X dirigiu assim o seu *Motu proprio,* de 1903, contra o exagero, a absurda ostentação e o descrédito das cerimônias eclesiásticas. Mas, como em geral acontece nestas oscilações pendulares, a «papibilidade» ultrapassou o romano pontífice, e o organograma da Igreja incorreu logo de maneira coletiva em outro excesso diferente do que se pretendera eliminar; desfizeram-se paulatinamente os coros, incluindo os infantis, chegou-se a proibir a música em muitas dioceses e o único som permitido nos templos ficou reduzido ao timbre vetusto do harmônio ou do órgão.

A redução da música eclesiástica

A música nas igrejas «corrompia a dignidade de Deus todo-poderoso», como significativamente assinalou Michael Howard. A tese era a seguinte: ao distrair a atenção, a música prestava um mau serviço ao culto. Com a nova política, não só ficou vedado o caminho dos novos compositores em direção à música sacra como foram arrumados em arquivos e consolas organísticas as grandes obras que mais de sete séculos de magna história musical haviam produzido: condenaram-se ao silêncio Palestrina, Vivaldi, Monteverdi, Gabrieli, Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Liszt, Bruckner e tantos outros. Só a Europa Central, onde a tradição musical faz parte do viver cotidiano das pessoas, resistiu a esta terapêutica e, ainda hoje, Viena, Salzburgo, Munique, Linz, Grasz ou até Praga oferecem aos seus fiéis, nos serviços religiosos, o testemunho de fé e gênio lavrado durante séculos pelos compositores anteriormente mencionados.

A constituição *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada liturgia emanada do Concílio Vaticano II, com declarações positivas sobre a música, parece ter levantado a interdição de 1903. «A tradição musical da igreja universal constitui um tesouro de valor inestimável», afirmou o Concílio. «A música sacra, e em especial a polifonia, de modo algum devem ser excluídas da celebração dos ofícios divinos.» No entanto, estes postulados não tiveram uma repercussão imediata, certamente porque é muito mais fácil desmontar uma tradição do que recuperá-la. O que é incontestável é que os autores, católicos ou não, dos últimos oitenta anos tiveram de ir abandonando a esfera da música eclesiástica, a que poderiam ter acedido quer por crença quer por mero interesse e curiosidade. Desde a Idade Média, nenhum século apresentou uma colheita tão pobre no campo da música eclesiástica como o XX.

Não há, por isso, superabundância de missas de réquiem na história musical recente. Mas, perante esta situação, porventura será de ampliar a nossa perspectiva do que é um réquiem. A transformação musical operada no século XX fez-nos regressar ao conceito primigênio, básico, do réquiem: na sua essência, uma comemoração dos que partiram, um *memento mori*. Pois bem, o século XX proporcionou uma quantidade mais do que notável de manifestações desse tipo, embora sejam escassas as que se ajustam formalmente à idéia tradicional do réquiem.

Sessão do conclave de 1903 em que foi eleito o papa Pio X, que dedicou atenção imediata aos problemas da música sacra, excessivamente sobrecarregada desde meados do século XIX. O seu Motu proprio *tentou corrigir esses excessos e voltar ao respeito pelos textos sagrados. As suas intenções não foram, no entanto, bem compreendidas e em muitas dioceses chegou a proibir-se a música.*

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Liturgia, religião e evocação

Em vista dos próximos comentários, podemos estabelecer uma simples divisão tripartida das manifestações «de réquiem» na história musical moderna. Numa primeira seção estariam as missas de réquiem no sentido tradicional, ou seja, composições que partem de um texto sacro particular, o da Vulgata, com uma vocação eclesiástica ou sinfônica, é indiferente. O elemento unificador é aqui uso do Ordinário latino como origem do desenvolvimento musical. Um segundo grupo de obras seria constituído pelos *in memoriam* baseados em textos sagrados ou religiosos — isto é, não obrigatoriamente litúrgicos —, cujo destino espacial é, sobretudo, a sala de concertos. Por fim, um terceiro capítulo englobaria páginas concebidas como *mementos,* evocações fúnebres ou até «prantos» — lamentações —, de caráter abstrato — sem referência a pessoas concretas —, de tema mortuário, tanto vocais como meramente instrumentais, com freqüência desprovidas de qualquer conotação litúrgica e até de referências religiosas.

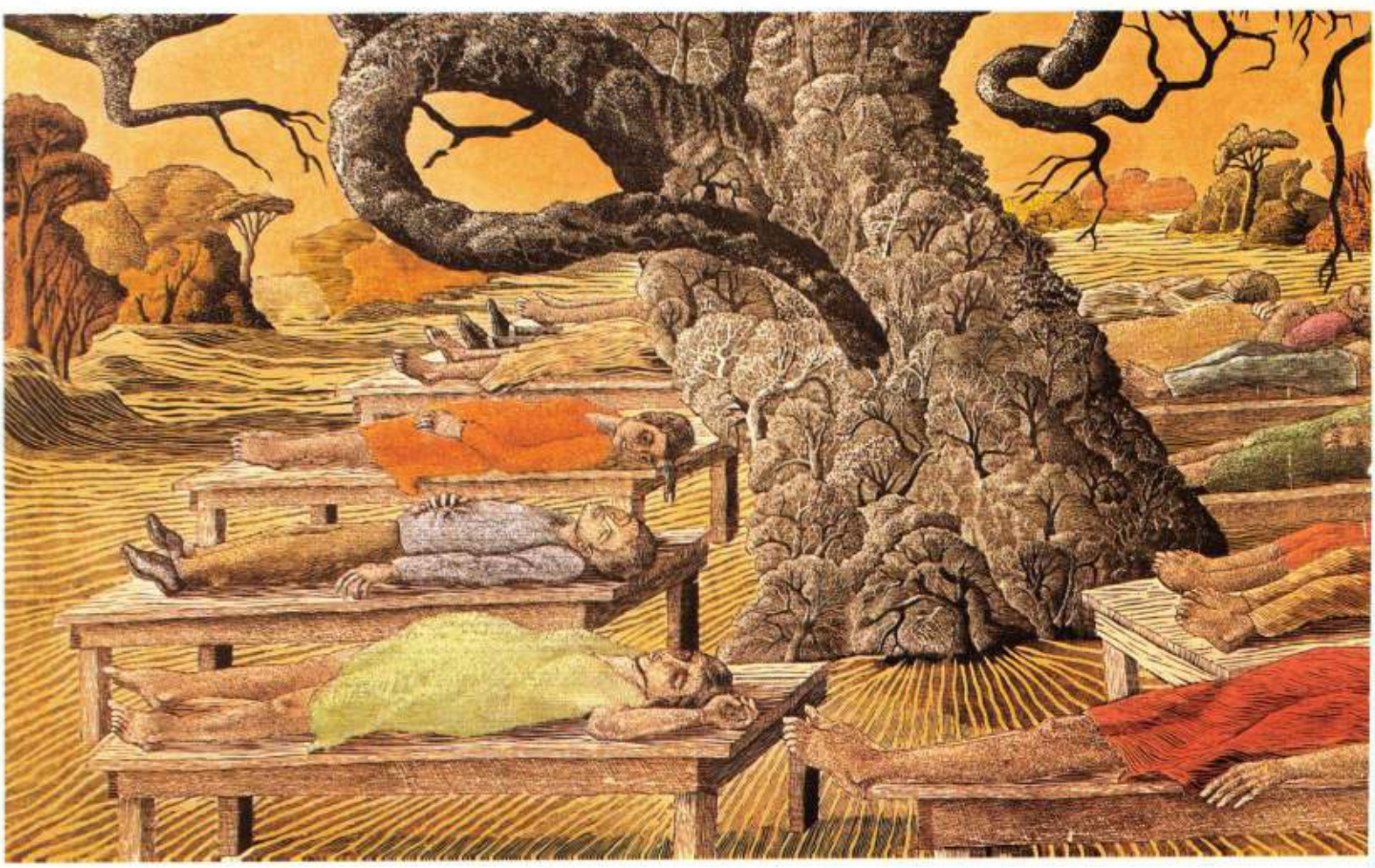
O primeiro título entra em cheio no âmbito da música eclesiástica, embora sem um desejo totalizador. Quer isso dizer que, embora, neste sentido, todas as missas de réquiem façam parte deste grupo, haverá composições não litúrgicas que também se inserirão nesta seção. Um exemplo de missa de réquiem criada para a igreja seria, portanto, a obra com este título de Pizzetti, enquanto uma alternativa paralela em função da sala de concertos seria constituída pelo *Requiem* de Ligeti; participando de ambas as opções — templo e teatro —, encontraríamos páginas como o *War Requiem,* de Britten, ou o *Officium Defunctorum,* de Cristóbal Hallfter.

Exemplos da segunda seção seriam o *Dies irae,* de Penderecki — que combina o texto da Vulgata com passagens de Ésquilo e Aragon —, ou o *Du Fond de l'Abîme,* de Lili Boulanger sobre o *De Profundis* latino. O terceiro capítulo estaria representado por obras tão diversas como o *Duplo Cânone,* de Stravinsky — para quarteto de cordas, escrito em memória de Raoul Dufy —, o *Coro di Morti,* de Petrassi — sobre textos de Leopardi —, ou *Um Sobrevivente de Varsóvia* — em que o *memento mori* é dirigido ao genocídio do povo judeu na Segunda Guerra Mundial.

Vemos, assim, que o século XX criou sua própria tradição neste campo. Uma tradição que, do ponto de vista da qualidade e da originalidade, em nada desmerece das grandes criações pretéritas e que, em muitas das obras que se assinalam seguidamente, significou uma nova dimensão neste singular gênero musical.

Itália

A grande figura da música litúrgica e religiosa em geral, aquela que seguiu as diretrizes da liturgia católica, é, na Itália do século XX, Lorenzo Perosi, músico que viveu nos séculos XIX e XX, cuja música denota influências diversas, especialmente românticas. Suas produções podem parecer hoje antiquadas e um tanto exageradas, mas é evidente que constituíram, na altura, um notável esforço para arrancar a música religiosa do seu torpor e do seu afastamento da música viva. Embora a obra dele esteja hoje relativamente esquecida, teve uma influência notória na produção religiosa do seu tempo e difundiu-se amplamente pelo mundo católico. Perosi, que escreveu muita música religiosa de caráter



Lorenzo Perosi, compositor essencialmente religioso, autor de várias obras de caráter litúrgico, escreveu outras cujo destinatário era a sala de concertos, como acontece com o seu In transitu Sancti Patri Nostri Francisci, *para coro e orquestra. À direita: uma tábua do século XV, de Piero della Francesca, que mostra S. Francisco a receber no corpo os estigmas da Paixão de Cristo.*

Arquivo Salvat

No século XX cultivou-se a forma musical do réquiem, muitas vezes sem intenção nem textos litúrgicos, com o claro propósito de o destinar à sala de concertos, circunstância que já se começava a entrever nas últimas obras deste tipo do século XIX. Também abundaram as obras de caráter fúnebre em geral, com textos profanos e dedicados à memória de pessoas concretas ou de seres anônimos. Embaixo: xilografia de Alonso Quijano, A Colheita dos Violentos.

Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá/Arquivo Salvat

Fabbri

Na imagem de cima: Gian Francesco Malipiero (1882-1973), possivelmente o mais original e inventivo dos compositores italianos da sua geração. Na sua obra ressaltam vários réquiens, alguns mais claramente litúrgicos do que outros, como a Missa pro Mortuis, *para barítono, coro e orquestra.*

variado, conta, no capítulo aqui focado, uma produção bastante significativa. Haveria que referir, em primeiro lugar, quatro missas de réquiem escritas *a cappella,* com uma intenção inteiramente litúrgica. De intenção paralitúrgica, ou seja, concebida para o concerto mas seguindo algumas das linhas mestras da música litúrgica, é outra obra, a *Missa de Requiem in Patris Memoriam,* escrita para coro e orquestra em 1909, com textos do *Livro de Job.* Outra obra para coro e orquestra, *In transitu Sancti Patris Nostris Francisci,* de 1936, é dedicada à morte de S. Francisco de Assis.

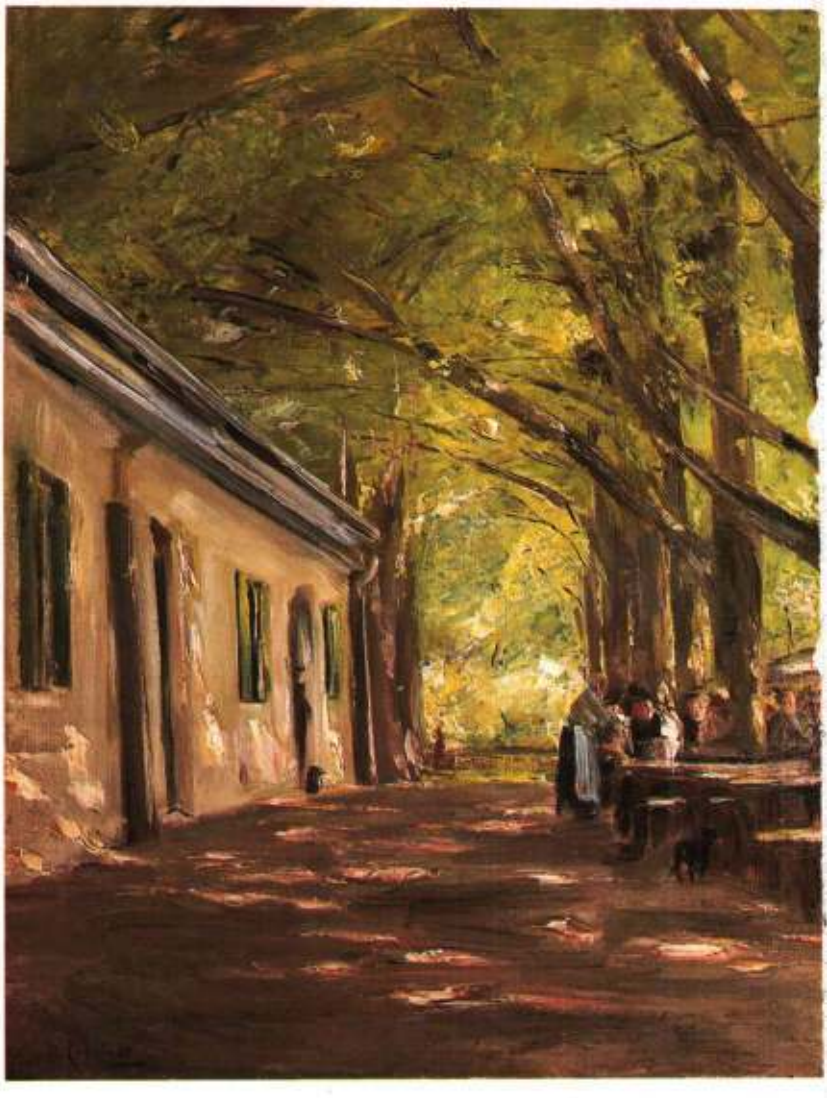
A geração operática contemporânea de Perosi dedicou pouca atenção à música religiosa e menos ainda ao réquiem; no entanto, há notáveis exceções em compositores secundários mas relevantes na sua época. Uma delas é a de Ricardo Zandonai, que em 1915 compôs um réquiem para coro *a cappella* que, se bem tenha um certo ar operático e não se encontre inteiramente na órbita da música eclesiástica do seu tempo, pode considerar-se de intenção litúrgica. Pelo seu lado, Ildebrando Pizzetti abordou o tema em duas ocasiões: pela primeira vez, numa Missa de réquiem, para coro *a cappella,* escrita em 1922, com uma certa intenção religiosa e litúrgica; posteriormente, numa das suas últimas obras, mais livre de intenção, a cantata para solistas vocais, coro masculino e orquestra *Vanitas vanitatum,* composta em 1958, com textos do *Eclesiastes.*

Os dois grandes reformadores da música sinfônica do período entre as duas guerras, Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero, escreveram obras que se podem incluir nesta seção. Casella só redigiu uma peça deste gênero, mas que, no entanto, figura entre o melhor da sua produção: a *Missa Solemnis pro Pace* (1944), para duas vozes, coro e orquestra.

Rapho

A imagem evoca o espírito dos Canti di prigionia, *compostos por Dallapiccola quando Mussolini adoptou os métodos policiais nazis e baseados em textos de presos que chegaram a ser executados.*

A Cervejaria Rústica na Baviera, *obra de Liebermann que se reproduz embaixo, reflete um instante de vida agradável, tema que, com versos de Walt Whitman, Hindemith glosa no seu* Réquiem pelo Que Amamos.



Composta em plena Guerra Mundial, não é estritamente um réquiem, mas antes um anseio de paz a partir da recordação dos mortos na guerra. Por seu turno, Malipiero compôs várias obras que se integram nos diversos grupos que estabelecemos. É de 1908 *La Cavalcata della Morte,* para voz e piano, com textos de Pantini. Data de 1946 a Sinfonia n.º 4 *In Memoriam,* escrita em intenção das vítimas da guerra, uma obra não litúrgica que fora precedida por outra mais estritamente religiosa como é a *Missa pro Mortuis,* para barítono, coro e orquestra, de 1938. Mais adiante, redigiu outras duas obras relacionadas com o tema, *Dialoghi n.º 1 com Manuel de Falla, in memoriam,* para pequena orquestra, de 1956, e *Morte di Socrate,* para barítono e pequena orquestra, de 1957, uma espécie de réquiem laico.

Os dois grandes nomes da geração italiana posterior, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola, compuseram, em 1941, influenciados pela guerra, várias obras muito semelhantes, independentemente das diferenças estilísticas e demais eixos das suas respectivas produções. Petrassi redigiu *Coro di Morti,* com textos de Leopardi, para coro masculino e orquestra, e Dallapiccola os *Canti di Prigionia,* para coro e instrumentos. Se a primeira trata já dos mortos, a segunda trata dos textos de prisioneiros que foram executados. Dallapiccola comporá, no fim da vida, em 1958, um *Requiescant,* para coro e orquestra, sobre textos muito variados extraídos de S. Mateus, Oscar Wilde e James Joyce.

Arquivo Salvat

Museu de Arte Moderna, Paris/Arquivo Salvat

O bárbaro genocídio nazi foi vivido intensamente por muitos artistas do mundo germânico, provavelmente com mais desespero pelo fato de o sentirem mais próximo. A imagem da esquerda mostra uma cena característica num bairro judeu de Varsóvia. O tema foi retomado por Arnold Schönberg em Um Sobrevivente de Varsóvia, *de 1947.*

Nas gerações posteriores abundam as obras deste tipo. Como curiosidade, pode citar-se um *Requiem* para coro, composto em 1946 por Bruno Maderna, peça precoce e inédita de um autor importante. Cite-se, também, uma obra complexíssima para solistas, sexteto vocal e instrumentos, o *Rara requiem,* de Sylvano Bussotti, composto em 1970, amálgama de outras obras anteriores como suma do melhor da sua produção, mas que dificilmente se pode considerar uma obra funerária. Uma exceção notável é a de Luigi Nono, que voltou várias vezes ao tema na perspectiva do compromisso político e sem qualquer intenção religiosa. É de 1953 o seu *Epitáfio para García Lorca,* para solistas, coro e orquestra, dividido em três partes executáveis separadamente e de formação diversa *(«España en el corazón», «Y su sangre ya viene cantando», «Romance de la guardia civil española»).* Em 1956 compôs *Il Canto Sospeso,* para solistas, coro e orquestra, sobre cartas de despedida de resistentes da Segunda Guerra Mundial. *Sul ponte d'Hiroshima,* para dois solistas e orquestra, data de 1962 e integra-se no ciclo *Canti di Vita ed Amore,* que focam a tragédia atômica daquela cidade japonesa. Duas obras eletrônicas têm também características de oferenda funerária: *Ricorda cosa t'hanno fatto a Auschwitz,* de 1966, e *Per Bastiana Tai Yang Cheng (L'Oriente è rosso),* de 1967.

Alemanha

As vicissitudes políticas da Alemanha e os diferentes estados por que passou consoante as épocas explicam a razão de se incluírem nesta seção compositores pertencentes às duas repúblicas alemãs — a Federal e a Democrática — e à austríaca, ou seja, músicos germânicos. A problemática entre o réquiem litúrgico, o de concerto e as obras fúnebres de tipo geral verifica-se aqui ainda com mais força do que em Itália, por se tratar de uma área onde a Igreja Católica tem uma influência consideravelmente menor. Já no autor mais importante do período entre as duas guerras, Paul Hindemith, encontramos obras de tipo fúnebre que se afastam do réquiem tradicional, quer litúrgico, quer não. Hindemith firmou duas obras de certa envergadura com estas características: em primeiro lugar, a *Música Fúnebre,* para violino, violoncelo, violeta e cordas, escrita em 1936 e influenciada pelos acontecimentos políticos da Alemanha; em segundo lugar, e no período americano da sua carreira, o *Réquiem pelo Que Amamos,* para meio-soprano, barítono, coro e orquestra.

Os compositores dodecafônicos da Escola de Viena tampouco se dedicaram ao réquiem em sentido estrito, mas trabalharam em obras que se podem englobar na segunda e terceira seções da classificação que estabelecemos a princípio. Arnold Schönberg compôs, em 1947, uma das suas obras mais impressionantes, *Um Sobrevivente de Varsóvia,* para narrador, coro masculino e orquestra, sobre os morticínios do gueto de Varsóvia. Em 1935, Alban Berg produzira uma das suas melhores obras, o Concerto de violino e orquestra, como oferenda fúnebre pelo falecimento de Manon Gropius, filha de Alma Mahler e Walter Gropius, fundador da Bauhaus. A obra foi estreada postumamente em Barcelona, a 19 de

Coleção particular/Arquivo Salvat

Espécie de réquiem para o futuro, nitidamente produto do pessimismo de um determinado momento histórico, é a obra para duas vozes, coro e orquestra intitulada Aos Que Nascerão depois, *que o austríaco von Einem compôs em 1975. À esquerda:* Destino de Uma Criança, *obra de Paul Klee.*

Um dos testemunhos mais heterodoxos sobre o tratamento da forma réquiem no século XX talvez seja o oferecido pelo compositor alemão Bernd-Alois Zimmermann (n. 1918), que, no Réquiem por Um Jovem Poeta, *introduziu até a fita eletrónica. À direita:* O Enterro de Oscar Panizza, *do pintor norte-americano George Grosz.*

abril de 1936. Outro dodecafonista ocasional, o austríaco Ernst Kreneck, escreveu, em 1943, uma *Cantata em Tempo de Guerra,* para vozes femininas e orquestra, e, em 1970, a Missa *Dá-Nos a Paz,* para solistas, coro e orquestra, mais próxima dos cânones litúrgicos.

Na mesma geração, haveria que citar ainda dois exemplos diametralmente opostos, embora seus resultados sonoros não se encontrem muito afastados: o *Réquiem Heróico Alemão,* escrito em 1937 por Hermann Erdlen à glória do nazismo, e o *Réquiem por Lenin,* composto em 1936 e revisto em 1970 pelo alemão oriental Hanns Eisler, também autor da *Cantata pela Morte de Um Camarada,* para voz e quarteto, composta em 1937, com textos de Ignazio Silone.

Na geração alemã imediatamente posterior temos abundantes exemplos de músicas fúnebres, ainda que se afastem dos esquemas habituais do réquiem. Assim, Hermann Reutter é autor de várias obras em torno desta temática, entre as quais uma ópera, a *Dança da Morte de Lübeck,* composta em 1948 e que citamos nesta seção pela sua reelaboração do tema medieval da dança da morte, tema muito grato ao compositor e ao qual voltaria na *Dança Espanhola da Morte,* para duas vozes e orquestra, escrita em 1953, em memória de García Lorca, cujos poemas utilizou como base.

Por sua vez, Karl Amadeus Hartmann, que viveu os períodos do nazismo e da Segunda Guerra Mundial em circunstâncias especialmente difíceis, escreveu, durante esses anos, várias partituras de conteúdo claramente fúnebre e elegíaco. A primeira delas é o *Canto Fúnebre,* para violino e cordas, de 1939, uma das suas obras mais intensas e interessantes. Em 1940 redigiu uma *Sinfonia Trágica,* diretamente inspirada nos mortos da guerra, experiência que repetiu em 1942 com a *Sinfonia Dramática,* de elevado conteúdo elegíaco.

Incidiu menos no tema Günther Bialas, de quem só se pode mencionar um moteto para três vozes, coro e orquestra, intitulado *Da Pacem,* escrito em 1965. Trata-se de uma espécie de final de réquiem. O austríaco Gottfried von Einem oferece-nos um exemplo de pré-réquiem na cantata *Aos Que Nascerão depois,* de 1975, para duas vozes, coro e orquestra. Há que assinalar que, não obstante a coincidência do título, os textos usados não correspondem aos de Bertolt Brecht, pertencendo a autores muito diversos.

Não foi muito dado aos temas funerários o célebre Carl Orff, talvez pelo aspecto nitidamente lúdico da sua música. Contudo, um dos seus últimos espetáculos musicais, *De temporum fine commoedia,* de 1973, aborda o tema do fim do Mundo e do Juízo Universal, embora só de maneira muito ampla se possa incluir nos limites desta seção. Tampouco Wolfgang Fortner desviou muito do seu tempo de produção operática e coral para o consagrar a obras fúnebres. A mais relevante é a cantata *Aos Que Nascerão depois,* para narrador, tenor, quatro vozes e orquestra, esta sim baseada diretamente no texto Brecht e escrita no ano de 1943, em plena guerra.

Um autor que, em contrapartida, se interessou várias vezes pelo tema que aqui focamos é o austro-alemão César Bresgen. Em 1958 compôs uma *Dança da Morte,* para piano e orquestra, mas a sua obra mais importante neste sentido, e também uma das mais notáveis da sua produção, é o *Réquiem por Anton Webern,* para duas vozes, cordas e órgão, redigido em 1945, por ocasião da morte do mestre austríaco, mas só dado a conhecer, com reformas, em 1972. É deste ano a sua *Missa dos Mortos,* para duas vozes e orquestra, próxima dos réquiens tradicionais quanto a estrutura geral e intencionalidade.

Bernd-Alois Zimmermann tratou repetidamente o tema, embora nunca de maneira ortodoxa. Já em 1954, o seu Concerto de trombeta e orquestra pretendia ser um réquiem instrumental sobre temas de *jazz*; mas, independentemente do valor da obra, esta circunstância não é facilmente apreensível se não se tiver conhecimento das intenções do autor. Intenções que se revelam muito mais claras na cantata sobre textos da Vulgata *Omnia tempus habent,* para soprano e de-

Staatsgalerie, Stuttgart

CAFÉ
BAR
21
HEUTE TANZ

Arquivo Salvat

Dez anos antes de morrer, Herbert Eimert (1897-1972) acabou de compor o réquiem eletrônico Epitáfio para Aikichi Kuboyama, *pescador que foi vítima das radiações de uma explosão atômica. A obra exige um declamador e fita com sons de um discurso. Em cima: túmulo erigido em Hiroxima, no epicentro da explosão atômica que destruiu aquela cidade.*

zassete instrumentos, composta em 1958. Trata-se mais de uma obra apocalíptica do que de um tema estritamente funerário, mas incide sobre a idéia da fugacidade das coisas terrenas. De qualquer modo, a sua obra mais diretamente integrável nesta seção é o *Réquiem por Um Jovem Poeta,* de 1969, com textos de vários autores e muito ambiciosa na sua concepção, já que requer narrador, duas vozes solistas, três coros, orquestra sinfônica, orquestra de *jazz,* órgão e fita eletrônica. Se Zimmermann introduziu num réquiem a eletrônica, entre muitos outros meios vocais e instrumentais, cabe a Herbert Eimert o mérito de ter sido um dos raros compositores que realizaram um réquiem inteiramente eletrônico, ao mesmo tempo sua obra mais importante no campo da eletroacústica. Trata-se do *Epitáfio para Aikichi Kuboyama,* de 1962, evocação do pescador morto em conseqüência das radiações sofridas numa experiência atômica no atol de Bikini.

Entre as últimas gerações de autores alemães difundiu-se um certo desinteresse, provavelmente passageiro, por obras deste tipo, sendo poucos os exemplos que se poderiam apresentar. Como mais relevantes, escolhemos o de Giselher Klebe, autora, em 1965, da *Missa «Miserere Nobis»,* que, apesar do título, não é uma composição vocal nem tem qualquer texto, tratando-se antes de uma obra para dezoito instrumentos baseada em textos litúrgicos antigos. Por seu turno, Aribert Reimann é autor de duas obras suscetíveis de serem inseridas nesta seção, uma *Dança da Morte* para barítono e orquestra de câmara, composta em 1960, e uma ambiciosa cantata, escrita em 1966, com o título de *Verrà la Morte,* para solistas, coro e orquestra.

Polônia

Embora o renascer da música polonesa no período entre as duas guerras tenha como nome mais internacional o de Karol Szymanowsky, este autor não abordou nunca o tema que aqui focamos. Por isso, e neste período, a obra mais importante com essas caraterísticas deve-se ao seu companheiro de geração Witold Malizewsky, muito menos conhecido fora da Polônia, mas compositor de real importância. Considera-se, geralmente, a obra a que nos referimos como a mais relevante da sua produção e tem, para mais, claras estruturas religiosas e até litúrgicas, pelo menos no que se refere ao uso do texto canônico. Trata-se do *Requiem* para solistas, coro e orquestra (1930).

As vicissitudes bélicas e a posterior mudança de regime político não se prestaram muito ao culto da música de caráter religioso nem tampouco de réquiem de caráter mais geral. Não deixaram, todavia, de se produzir de maneira mais ou menos continuada, e na última e importante geração de compositores poloneses encontramos numerosos exemplos de música religiosa, entre os quais a *Paixão segundo S. Lucas,* de Penderecki, é um exemplo internacionalmente conhecido, mas de modo algum isolado. Com caráter mais gené-

Arquivo Salvat

O ano de 1878 não foi bom para Camille Saint-Saëns, cujo retrato se vê em cima. Num breve intervalo, faleceram seus dois filhos, André Albert, de dois anos, e Jean-François, de sete meses. Pouco depois, foi preterido profissionalmente ao ser adiado o seu ingresso no Instituto. Não obstante tudo isso, compôs nesse ano o Requiem, *op. 54, em homenagem ao seu amigo Libon.*

rico, também se produziram músicas funerárias, das quais citaremos as mais difundidas no Ocidente. Mesmo numa difícil geração charneira entre a de Szymanowsky e a de Lutosławsky, encontramos um exemplo brilhante em Artur Malawsky, compositor que toda a vanguarda posterior proclama como mestre. Trata-se da Sinfonia n.º 2, «Dramática», de 1956, expressamente dedicada às vítimas da guerra e aos acontecimentos posteriores.

Witold Lutosławsky não dedicou especial atenção a este tema, mas uma das suas obras fundamentais é precisamente uma *Música Fúnebre,* para cordas, escrita em 1958 à memória de Béla Bartók. A obra é intrinsecamente importante e tem, aliás, uma relevância fundamental no catálogo do compositor, posto que marca a passagem do seu estilo inicial para a conquista de linguagens novas.

Uma das últimas peças compostas por Tadeusz Baird, antes da sua morte prematura, é uma *Música Fúnebre,* para violeta e orquestra, redigida em 1979 e de uma profunda intensidade dramática. Por seu turno, Henryk Mihail Gorecki é autor de *Dois Cantos Sacros,* escritos em 1971, para barítono e orquestra, em que o sentimento da morte está diluído numa religiosidade geral.

A obra religiosa de Krzysztof Penderecki é particularmente numerosa, bem como outras obras que, sem uma intencionalidade diretamente religiosa, fazem referência a temas com ela relacionados. Do ponto de vista que aqui nos ocupa, são várias as partituras deste autor que merecem ser citadas. A primeira situa-se no grupo de peças que o deram a conhecer internacionalmente. Trata-se de *Epitáfio por Artur Malawsky,* escrito para cordas e percussão, de 1958, e que é uma emocionada recordação daquele que foi seu professor. Data de 1960 uma das suas obras mais conhecidas, *Treno pelas Vítimas de Hiroxima,* para cinqüenta e dois instrumentos de cordas, uma violenta elegia aos mortos na tragédia nuclear, que, além de alcançar uma enorme intensidade descritiva, representa ao mesmo tempo uma importante novidade internacional no tratamento dos instrumentos de cordas. Em 1964 produziu uma nova obra com estas características, o *Canto Fúnebre em Memória de Rutkowsky,* para coro sem acompanhamento. Mas a obra que mais diretamente entronca com o réquiem tradicional é o *Dies irae,* para solistas, coro e orquestra, de 1967. Conquanto parcialmente baseado nos textos litúrgicos da missa de defuntos, é consagrado às vítimas dos campos de concentração do Terceiro Reich, especialmente às de origem polonesa.

França: de Saint-Saëns a Boulez

Desde o desmoronamento do Segundo Império até à crise da Terceira República, com o assassínio de Jaurès, em 1914, as duas grandes missas de defuntos pertencem, na realidade, ao século XIX, ainda que os autores de ambas tivessem concluído suas carreiras no século seguinte. Referimo-nos aos *Réquiens* de Saint-Saëns (1878) e de Fauré (1887), páginas cuja influência em toda uma corrente musical posterior é muito grande. Talvez seja a contenção o traço distintivo destas duas composições. Sendo a beatífica página de Fauré a mais conhecida, não é de menor interesse a de Saint-Saëns, que coincide com aquela na sobriedade, na ausência de efeitos e, sobretudo, no sentido de prece confiante: a morte, ainda que terrível e dramática, é fundamentalmente uma transição, uma passagem para a outra vida que se adivinha bem-aventurada: essa é a «ideologia», chamemos-lhe assim, das duas partituras. Apenas quatro anos — no caso de Saint-Saëns — e treze — no de Fauré — depois do *Requiem* de Verdi, a seqüência do *Dies irae* deixou de ser câmara de horrores para se transformar numa amarga litania pela ausência do Mundo. Esta «suavização» da visão do Juízo Final está também presente no último réquiem de grandes proporções do século XIX, o de Dvořak, de 1890.

A herança destas obras de Fauré e Saint-Saëns chegou em estado puro até ao mais afamado réquiem francês da primeira metade do século XX, o de Maurice Duruflé, estreado em 1947. Seus efetivos são quase idênticos aos exigidos pelos seus antecessores: soprano, barítono, órgão, coro misto — aqui com a junção de um coro infantil — e orquestra de proporções limitadas. Com um doce melodismo, que procura sua fonte em Fauré, criou Duruflé uma obra em franca luta contra o tempo — o seu tempo — e cujo conservantismo não obscurece um lúcido sentido da medida e da beleza: nem sequer no momento de procurar consonância para a sua música Duruflé se permitiu a autocomplacência.

Datam de 1961 os *Sept Répons des Ténèbres,* de Francis Poulenc, partituras que, sem empregarem exatamente o texto da missa de réquiem, se alinham em forma e espírito ao lado das mais intensas meditações sobre o mistério da

morte. Poulenc, agnóstico durante a juventude, regressou à fé religiosa após a morte do seu amigo Pierre-Octave Ferroud num acidente rodoviário e uma visita subseqüente a Notre-Dame de Rocamadour; isto aconteceu em 1935, quando Poulenc contava 36 anos. Até o seu falecimento, ocorrido em 1963, Poulenc, tão freqüentemente associado à ligeireza e frivolidade musicais, definiu-se a si próprio, em várias ocasiões, como um «compositor religioso». Os *Responsos* de 1961 comovem pela sua sinceridade e simplicidade. O músico empregou um tiple infantil como solista, um coro misto, coro infantil e orquestra. Anteriores no tempo, de 1938-1939, são os *Quatre Motets pour un Temps de Pénitence — «Timor et tremor», «Vinea mea electa», «Tenebrae factae sunt»* e *«Tristis est anima mea»* —, obra escrita nas vésperas da Segunda Guerra Mundial e que, sem seguir o texto do réquiem, incide, num tom de desespero, no tema da morte, pelo que podemos situá-la na segunda seção da introdução, a das obras baseadas em textos religiosos diversos.

Neste capítulo, devemos citar também algumas das obras de Lili Boulanger, compositora desaparecida aos 25 anos de idade, em 15 de Março de 1918. Tal como Poulenc, Boulanger poderia ter-se definido a si própria como autora consagrada essencialmente à música religiosa. O tema da extinção e do além figura repetidamente na sua produção: em 1909 iniciou um *Apocalypse* para coro e orquestra, que ficou incompleto; em 1912 escreveu uma peça à maneira de réquiem, *Pour les Funérailles d'un Soldat,* com texto de Alfred de Musset, para barítono, coro e orquestra; entre 1914 e 1917 compôs *Du Fond de l'Abîme,* baseado no *De Profundis* latino, para contralto, tenor, coro misto, órgão e orquestra, porventura a sua melhor obra; é de 1916, por último, a sua *Marcha Fúnebre,* para orquestra.

Embora de origem suíça, Arthur Honegger integrou-se na música francesa do seu tempo. Sua partitura *La Danse des Morts* (1938), com texto de Paul Claudel — com quem também colaborou para sua *Joana d'Arc na Fogueira* —, está a meio caminho entre a segunda e a terceira seções da nossa classificação inicial. É, sem dúvida, na segunda que há que situar a obra eletrônica de Pierre Henry *L'Apocalypse de Jean,* na qual, tendo um fundo de fita magnética gravada, um declamador recita uma seleção de textos do último livro do Novo Testamento.

A terceira seção, de obras vocais ou instrumentais sobre este tema, sem conexão especificamente religiosa, pode abrir com outra página de Henry: *Le voyage,* de 1962, criada para um bailado de Maurice Béjart, adaptação livre do *Livro dos Mortos* tibetano. Como no caso de *Apocalypse,* trata-se de uma obra eletrônica. Oriental, hindu concretamente, é também a inspiração de Jacques Charpentier na Sinfonia n.º 3, *Shiva Narataja,* obra para grande orquestra, de 1969, na

Os soldados mortos nas cruentas lutas que ensanguentaram neste século a Europa até agora constituíram um tema reiterado de numerosos réquiens. Lili Boulanger (1893-1918), compositora francesa que escreveu sobretudo música religiosa, redigiu, em 1912, o réquiem Pour les Funérailles d'un Soldat, *para barítono, coro e orquestra. À esquerda: monumento aos mortos no campo da honra, na igreja de Saulges, em França.*

Em 1840, as cinzas de Napoleão I encontraram seu repouso definitivo num túmulo sob a cúpula dos Inválidos de Paris — imagem à direita destas linhas. Sua lenda alcançou então os contornos de uma epopéia. Em 1921, para comemorar o centenário da sua morte numa cerimônia nos Inválidos, o Governo francês encomendou a Gabriel Fauré o Canto Funerário, *com o qual o mestre francês conseguiu uma das suas obras mais comovedoras.*

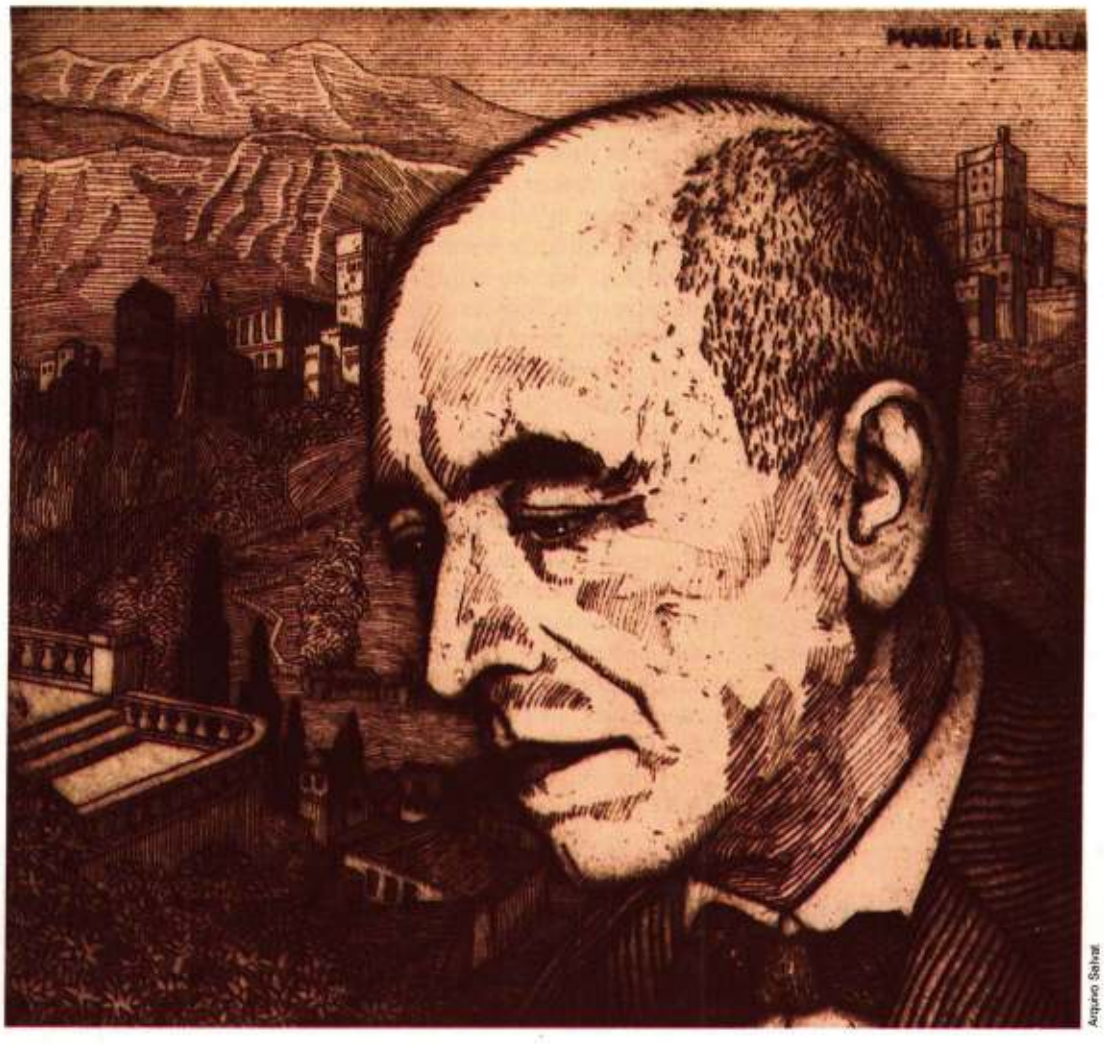
qual o autor evoca «o jogo da criação e da destruição», da vida e da morte, sob a invocação do deus Shiva. Do mesmo ano e com uma temática semelhante, o «círculo simbólico» da vida e da morte, é uma composição de Iannis Xenakis, *Persephassa,* para seis percussionistas, escrita para os Percussionistas de Estrasburgo, por ocasião do Festival de Persépolis, origem do título.

Passando a momentos menos metafísicos e mais concretos, cronologicamente haveria que citar uma vez mais Gabriel Fauré, autor de um *Canto Funerário* para grande orquestra, composto quando do centenário da morte, em Santa Helena, de Napoleão Bonaparte e estreado, a 5 de maio de 1921, nos Inválidos. Voltamos a encontrar aqui Maurice Duruflé, que — com caráter menos solene — dedicou à memória de Jehan Alain, brilhante compositor e organista, assassinado aos 29 anos, perto de Saumur, em 1940, durante a ocupação alemã, o *Prelúdio e Fuga sobre o Nome de Alain,* página para órgão datada de 1942. Já numa época mais recente, deve anotar-se a impressionante composição orquestral de Pierre Boulez *Rituel* — também intitulada *Mémoriales* pelo autor —, escrita entre 1973 e 1975, como homenagem póstuma a Bruno Maderna, falecido em 1973.

Duas obras sobre a *Via Crucis* irmanam autores tão diferentes como Marcel Dupré e Marius Constant. O primeiro escreveu, em 1931, *Le chemin de la croix,* «quatorze meditações para órgão». O segundo versou o tema entre 1969 e 1970, na obra *Quatorze Estações,* redigida para percussão solista e seis instrumentos (cravo, guitarra elétrica, violino, violeta, violoncelo e trombone). Registremos ainda duas composições de Dupré, sempre para órgão, ambas caracterizadas pela evocação *post mortem: Le tombeau de Titelouse,* de 1943, e *In Memoriam,* de 1961.

Esta seqüência encerra com Olivier Messiaen. Se bem que não tenha escrito nenhum memento determinado — só a *Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas,* de 1935, poderia ser classificada como tal —, Messiaen abordou, pelo menos duas vezes, o tema do Juízo Universal e a passagem para a outra vida. Cronologicamente, o *Quarteto para o Fim dos Tempos,* título bem expressivo, explora pela primeira vez esta temática: página escrita no cativeiro, no *stalag* VIIIA da Silésia, durante o ano de 1940, seu pouco habitual efetivo (clarinete, piano, violino, violoncelo) resulta do aproveitamento dos instrumentos musicais à disposição do artista no campo de concentração mencionado. Vinte e quatro anos mais tarde, Messiaen regressou a esta experiência musical em *Et exspecto resurrectionem mortuorum,* redigida para dezoito instrumentos de sopro, dezasseis de metal e três percussionistas, obra «destinada a vastos espaços: igrejas, catedrais e até o ar livre, no alto das montanhas», conforme o compositor anotou no princípio da partitura.

Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

À esquerda: o retrato de Manuel de Falla, segundo uma água-forte de Marcel Amigues. O músico de Cádis não compôs praticamente música de réquiem, se se exceptuarem Le tombeau de Claude Debussy *e* Pour le tombeau de Paul Dukas. *Em contrapartida, as peças que se escreveram em sua memória — elegias, homenagens e lamentações — foram numerosas.*

Ricardo Viñes, o pianista catalão que tanto fez pela divulgação da música dos jovens compositores espanhóis do seu tempo, deu origem, quando morreu, a uma série de composições evocativas. Uma delas foi À l'ombre de Torre Bermeja, *de Joaquín Rodrigo. Na página seguinte: uma vista de La Alhambra e dos seus jardins.*

Espanha: música litúrgica e homenagens

As composições concebidas em Espanha para a dupla vertente da igreja e da sala de concertos foram variadas. Pelo menos quatro partituras contemporâneas correspondem ao esquema da missa do réquiem: são, por ordem cronológica, as Missas de Jesús Guridi (1918), Tomás Garbizu (1946), Óscar Esplá (1949) e Miguel Querol (1954). Sobressaem entre elas o sereno melodismo da página de Guridi e as tonalidades ocres da peça de Esplá. Mais tarde, sem seguir literalmente o texto latino do réquiem, Cristóbal Halffter criou, entre 1977 e 1978, um extraordinário friso de dor e esperança com o seu *Officium Defunctorum*. É mais litúrgica do que todas as anteriores a *Missa pro Defunctis,* para coro e órgão, escrita, em 1945, por José Zulaica y Arregui, mais conhecido por padre Donostia.

É surpreendente que um autor de raízes e índole tão profundamente religiosas como Manuel de Falla não tenha dedicado uma única composição ao tema que aqui focamos. Na sua produção, apenas se podem detectar dois *in memoriam: Le tombeau de Claude Debussy,* para violão (1920), e *Pour le tombeau de Paul Dukas,* para piano (1935). Ambas as peças foram orquestradas posteriormente e incluídas na suíte *Homenajes,* de 1939. Verifica-se uma situação semelhante na ampla obra de outro grande mestre espanhol do século XX, Roberto Gerhard, cuja única página enquadrável neste capítulo é, igualmente, uma «homenagem»: a Sinfonia «Homenagem a Pedrell» — também conhecida como «Pedrelliana» —, em três andamentos, escrita em 1941 e só estreada em 1972, em Londres.

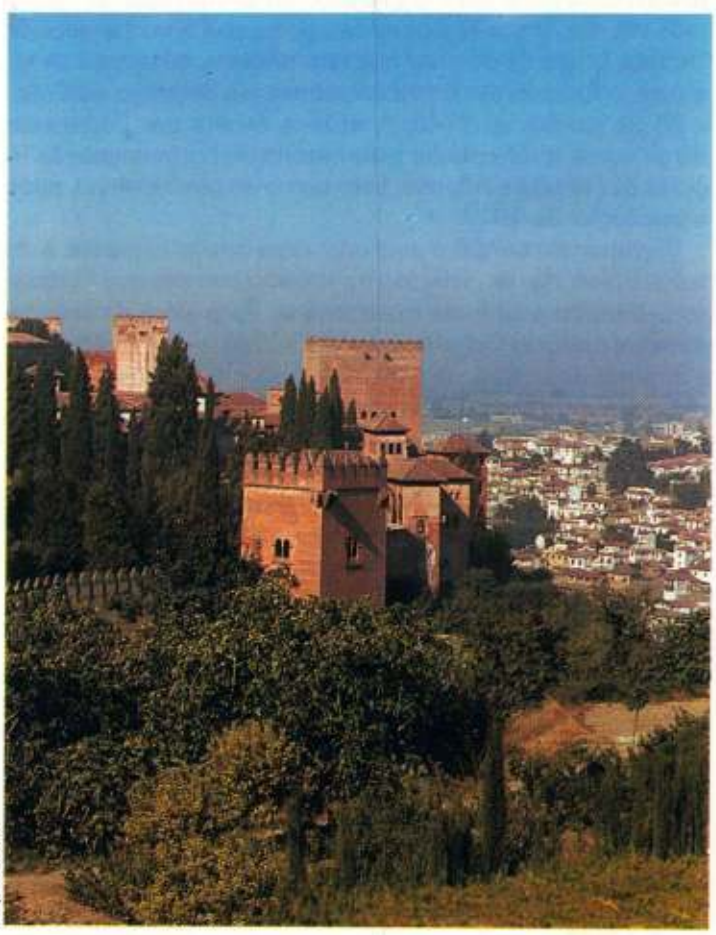
O gênero *in memoriam* domina por inteiro o inventário que se segue. São mínimas as páginas que podemos inserir no segundo capítulo da nossa catalogação (composições sobre textos religiosos não relacionados diretamente com o do réquiem). Debussy é o destinatário da homenagem do padre António Massana — *Elegia a Debussy,* para instrumentos de cordas e piano solista, de 1919. Outro sacerdote, o padre Ignacio Prieto, dedica a *Pequena Suíte em mi (À Memória de Maurice Ravel),* para cordas, ao outro grande da música francesa do primeiro terço do século XX. A coincidência entre ambos os religiosos não se dá apenas nas dedicatórias, mas também na escolha do grupo de cordas como base instrumental da composição. Deve registrar-se que Massana conta igualmente uma *Marcha Fúnebre,* para orquestra, escrita em 1938, durante a Guerra Civil Espanhola, e que Prieto dedicou a maior parte dos seus esforços criativos à música religiosa, podendo englobar-se na nossa epígrafe outra obra sua para coro misto, os *Três Responsórios.* Paul Dukas, por outro lado, recebeu também a homenagem de Joaquín Rodrigo numa obra pianística de 1935, a *Sonata de Adeus.*

O falecimento, em 1943, do pianista Ricardo Viñes, um dos músicos mais queridos do seu tempo, deu origem a uma série de páginas consagradas a esta recordação. Datam de 1944 duas peças devidas a Ernesto Halffter e a Federico Mompou, respectivamente *Llanto por la Muerte de Ricardo Viñes* e *La Canción que más amaba (Homenaje a Ricardo Viñes),* ambas composições pianísticas. Um ano mais tarde, 1945, surgiu *À l'ombre de Torre Bermeja (Homenaje a Ricardo Viñes),* de Joaquín Rodrigo, igualmente para piano.

Outros mementos relevantes são o *Llanto por Federico García Lorca,* de Gustavo Pittaluga, de 1944, e *Música Fúnebre,* de 1969, que Ramón Barce dedicou à memória de Ernesto «Che» Guevara.

Mas o máximo recipiendário de homenagens musicais é, sem dúvida, Manuel de Falla. Datam, entre outras, de 1946: *Elegia (Homenagem a Falla),* de Jesús Arámbarri, para orquestra; a suíte *Homenagem a Falla,* de Manuel Valls Gorina, para piano; *Plany per la mort de Falla,* de Matilde Salvador, para solistas vocais, coro e orquestra; a *Elegia a Falla,* de Vicente Asencio, para violão, e outra obra de Ignacio Prieto com o mesmo título, para tenor, coro misto e dois pianos. É de 1948 a *Homenagem a Falla,* de Juan Comellas, para piano. Em 1954, Pittaluga escreveu *Homenagem a Falla,* também pianística. Vicente Asencio retomou a idéia em 1955, com o bailado *Llanto a Manuel de Falla.* O caso mais fervoroso e continuado de recordação é o do alicantino Rafael Rodríguez Albert: em 1944, residia Falla na Argentina, dedicou-lhe uma *Homenagem* para piano — só estreada em 1971; em 1976, *Antequeruela,* para cravo e conjunto instrumental; por fim, em 1978, pouco antes da morte do seu autor, *Ciclo Cadencial en torno de Falla,* subintitulado «Oferenda a Manuel de Falla», para orquestra, com cravo solista.

Já sem referências concretas a pessoas, anotemos as seguintes composições: *Oferenda da Minha Morte* e *Trânsito,* ambas para orquestra, datadas de 1954 e devidas a Miguel Querol; o *Requiem* para percussão e grande orquestra, de Josep Soler, obra de 1977, de surpreendente força tímbrica, bem como duas obras de Tomás Marco, *Necronomicon,* de 1971, para seis percussionistas, inspirada no «abominável livro, obra do árabe louco Abdul Alhazred», segundo as palavras com que o imaginou H. P. Lovecraft em *Através das Portas da Chave de Prata,* situando este inexistente tratado mortuário num templo toledano, e *Transfiguração,* de 1974, para coro misto, acerca da qual o autor escreveu: «Redigi-a por ocasião da morte de meu pai, mas não pretende ser um réquiem nem uma obra elegíaca, nem tem qualquer tipo de texto». Do mesmo compositor citemos, também, *Quase Um Réquiem,* de 1971, homenagem a Gerardo Gombau, falecido no outono desse ano, para quarteto e orquestra de cordas, que não é uma obra surgida *ex profeso,* mas sim uma reelaboração de uma página de 1965, intitulada *Paon,* que — na sua nova fisionomia — o autor denominou «Música Celestial n.º 3». Finalmente, a menção a uma partitura singular: *Convite à Memória,* de Luis de Pablo, obra de 1976-1977, para conjunto instrumental, consagrado à recordação das execuções espanholas de setembro de 1975, com referência expressa a Juan Paredes Manot «Txiki».



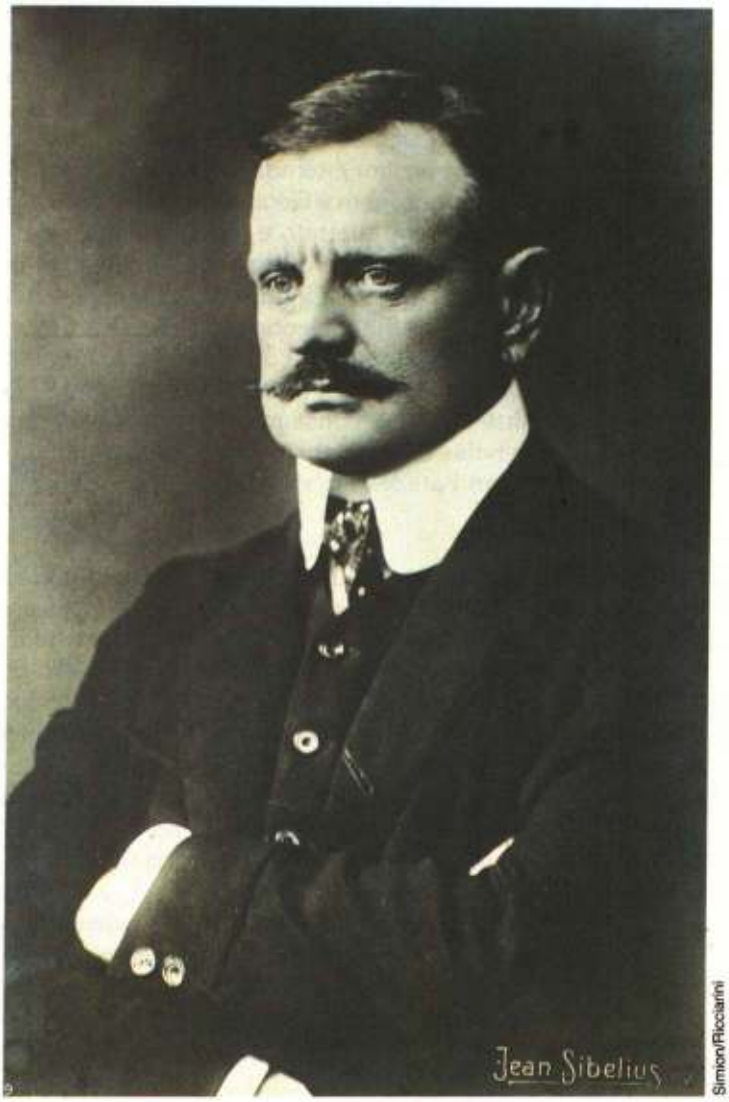
Arquivo Salvat

Portugal

Declinante a tradição dos réquiens litúrgicos consagrados a pessoas da família real no século XVIII e ainda no XIX, na esteira de uma regra de que a mais notável exceção foi o dedicado por Bontempo à memória de Camões (1819), não se extinguiu no século XX o costume que já vinha do anterior de compor pequenas peças instrumentais de caráter fúnebre ou memorativo. São vários os exemplos de peças do gênero, em geral de piano, ditadas pela morte de rainhas como D. Maria II ou D. Estefânia, de reis como D. Pedro V, de princesas como D. Maria Amélia, filha de D. Pedro IV, ou de figuras nacionais como Alexandre Herculano...

No presente século, os compositores não desdenharam igualmente de testemunhar, musicalmente, em páginas que são por vezes as melhores da sua obra, essa atitude de pungente angústia e de saudade irremediável que a morte desperta. A segunda das *Três Peças* para piano (1937), de Armando José Fernandes (1906-1983), é uma *Homenagem a Fauré.* O ano de 1949, que foi o da comemoração do centenário da morte de Chopin, viu nascer várias composições alusivas à efeméride: duas *Homenagens a Chopin,* respectivamente de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e de Frederico de Freitas (1902-1980), e *Palma a Chopin,* de Cláudio Carneiro (1895-1963), todas para orquestra. Frederico de Freitas é autor também de *Alexandre Herculano: in Memoriam,* de 1977, com motivo na celebração do primeiro centenário da sua morte. O falecimento de duas das maiores figuras da música portuguesa em 1948 e 1963 suscitou reação imediata, logo nos mesmos anos: a *Elegia a Viana da Mota,* de Joly Braga Santos (n. 1924), e *In Memoriam Pedro de Freitas Branco,* de Álvaro Cassuto (n. 1938), ambas para orquestra sinfônica. Do último destes compositores é *Canticum in Tenebris* (1968), para três solistas, coro e orquestra, que, não sendo dirigido a alguém em particular, constitui uma meditação sobre o destino comum do homem, a partir dos Salmos 8, 129, 116 e 106. Bartók foi outro dos artistas que mereceu homenagens póstumas na música portuguesa com o quarteto de cordas de Filipe Pires (n. 1934) *In Memoriam Béla Bartók* (1970), título idêntico à página de Lopes Graça dedicada também ao mesmo.

De todos os compositores portugueses, é precisamente Fernando Lopes Graça (n. 1906) o que aplicou mais continuadamente sua criatividade à elaboração de peças de índole evocativa, que ocupam na sua obra um vasto lugar, independentemente da diversidade dos dedicatários e dos meios a que recorre: para piano, *Três Epitáfios* (1930), *Elegia à Me-*



Simion/Ricciarini

Jean Sibelius compôs uma única peça de caráter funerário, o In Memorian, *de 1909, marcha fúnebre para orquestra, num amargo momento da sua vida em que temia a recidiva de um câncer da garganta a que fora operado. Sentia, portanto, próxima a presença da morte e uma sensação de solidão. Foi uma obra discutida porque, embora expressasse sentimentos muito genuínos, não pareceu suficientemente profunda.*

mória de D. Herculana de Carvalho (1953), *In Memorian Béla Bartók* (oito suítes compostas de 1960 a 1975), *Perpétua para a Campa de Carlos de Oliveira* (1981), *Adeus a Maria Lamas* (1983), *Morto, José Gomes Ferreira, Vais ao Nosso Lado* (1985); para canto e piano, *Marcha quase Fúnebre* (1935), *Inscrição para o Túmulo Duma Donzela* (1951), *Guirlanda para Federico García Lorca* (1961); para coro misto: *Onze Encomendações das Almas* (1950-1953), não obstante tratar-se originalmente de material folclórico, *Para o Túmulo de Manuel de Falla* (1961) e mais três peças inspiradas no seu empenhamento político: *Recordação de Catarina* (1975), *Canto na Morte de Todos os Militantes de Esquerda Assassinados pela PIDE* (1976) e *Os Mortos do Tarrafal* (1978); para quinteto de sopro, *O Túmulo de Villa Lobos* (1970); para orquestra, *Cinco Estelas Funerárias* (1948) e *Sinfonieta* (homenagem a Haydn). Esta emocionada série coroa-se com uma das suas mais importantes partituras: o *Réquiem pelas Vítimas do Fascismo em Portugal,* para cantores solistas, coro e orquestra, de 1979. Mas sua profunda afetação ao preito dos valores desaparecidos que mais amou ou admirou não cessou nesta época já avançada da vida do compositor, que em 1986 acrescenta à sua obra mais uma peça do gênero: *Deploração na Morte Trágica de Samora Machel,* para piano.

Escandinávia, com apêndice suíço

Toda a música reunida sob esta epígrafe pertence, por características formais, à que se enquadra na terceira seção da classificação prévia, a dos mementos vocais ou instrumentais não especificamente religiosos. O mais célebre autor do Norte europeu, Jean Sibelius, só legou uma página desta índole, o *In Memoriam,* de 1909, «marcha fúnebre para orquestra» que, na partitura, não faz qualquer indicação expressa à origem ou motivo da composição. Seu contemporâneo dinamarquês Carl Nielsen reuniu no seu catálogo três peças, duas delas vocais, escritas entre 1909 e 1915. No mesmo ano do *In Memoriam* de Sibelius, Nielsen escreveu seu *In Memoriam P. S. Krøyer,* cantata para declamador, coro e piano; em 1910 redigiu uma comovedora peça, o *Andante Lamentoso (Junto ao Féretro de Um Jovem Artista),* para orquestra de cordas, composto para o funeral do pintor Oluf Hartmann; por último, em 1915, compôs *In Memoriam Franz Neruda,* para declamador e orquestra, com um texto de Julius Clausen. Na Suécia, o notável sinfonista Allan Pettersson, falecido em 1980, contribuiu para esta temática com duas obras, se bem que nenhuma delas faça referência a uma pessoa determinada; a primeira, por ordem cronológica, é *Mesto,* para orquestra de cordas, de 1956-1957, originalmente concebida como andamento lento do Concerto de cordas n.º 3 e que consistia numa grande marcha fúnebre com cerca de meia hora de duração; a segunda é a Sinfonia n.º 12, datada de 1974 e subintitulada, em castelhano, «Los muertos de la plaza», obra coral com um reforço orquestral maciço, inspirada em «La Arena Traicionada», parte do *Canto General* de Neruda, grupo de poemas que rememoram, em forma de réquiem, o fuzilamento de trabalhadores em Santiago do Chile, a 28 de janeiro de 1946. A música escrita por Pettersson surge como um implícito testemunho de homenagem às figuras de Neruda e Allende, bem como ao povo chileno, após a involução de 1973.

Registramos também aqui uma nota centro-européia, a do suíço Frank Martin, falecido no mesmo ano em que Pettersson elaborou a sinfonia mencionada. Para além do seu imponente oratório *Golgotha,* de 1945-1948 — em que o tema é a morte de Cristo, com textos bíblicos e de Santo Agostinho —, Martin possui uma obra específica da primeira seção, ou seja, o *Requiem* para quatro solistas vocais, coro, órgão e orquestra, de 1971-1972, e uma estranha peça enquadrável na terceira seção — *Golgotha* pode muito bem ser considerada na segunda — que são os *Poèmes de la mort,* com textos de Villon, para tenor, barítono, baixo e três violas elétricas, produção de 1970.

Área anglo-saxônica, com epílogo japonês

O caudal da música inglesa contribuiu com manifestações de interesse para as três partes do nosso inventário. Talvez a mais famosa de todas estas produções seja, hoje, o *War Requiem,* de Benjamin Britten, composição de 1961, estreada no ano ano seguinte na catedral de Coventry, profundo lamento pacifista que combina o texto latino da *Missa pro defunctis* com os versos escritos durante a Primeira Guerra Mundial pelo poeta Wilfred Owen, morto em França, pouco

antes do armistício de 1918. Britten consagrou sua obra aos que caíram nesta guerra. Esta é uma das peças que mais claramente sintetizam o espírito humanista que preside a quase todas as criações de réquiem no século XX: o drama não é já o Juízo Final; o drama é o horror criado pelo próprio homem.

Acolhendo-se também ao esquema da missa de réquiem, um autor mais jovem, John Taverner, criou duas composições singulares neste campo: *Celtic Requiem,* de 1968, e *Requiem for Father Malachy,* de 1972-1973. Foram ambas escritas para um conjunto de crianças — não se trata de meninos de coro, mas de um coro infantil que canta toadas e canções de roda —, órgão e soprano solista. Tal como a de Britten, esta obra intercala no canto dos versos do réquiem latino apostilas e comentários (*games,* na terminologia do autor) do grupo infantil e poemas de Henry Vaughan e Blathmac, como uma lúdico-mistérica celebração da morte, em concordância com o subtítulo da peça, «Requiem for Jenny Jones». A segunda página *(Father Malachy)* é mais «tradicional», por seguir unicamente o Ordinário da missa latina.

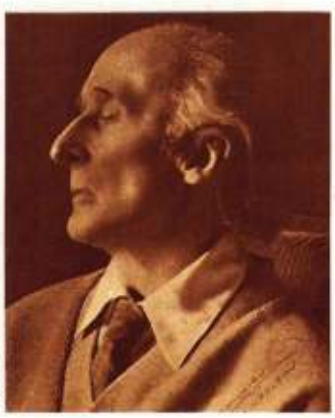
As dramáticas jornadas vividas pelo povo chileno, quando um golpe militar derrubou o Governo constitucional, em 1973, motivaram a Sinfonia n.º 12, de Allan Pettersson, para coro e orquestra, sobre poemas de Neruda, uma homenagem ao poeta, a Allende e ao seu povo, que saiu à rua, como mostra a imagem da direita.

Sipa

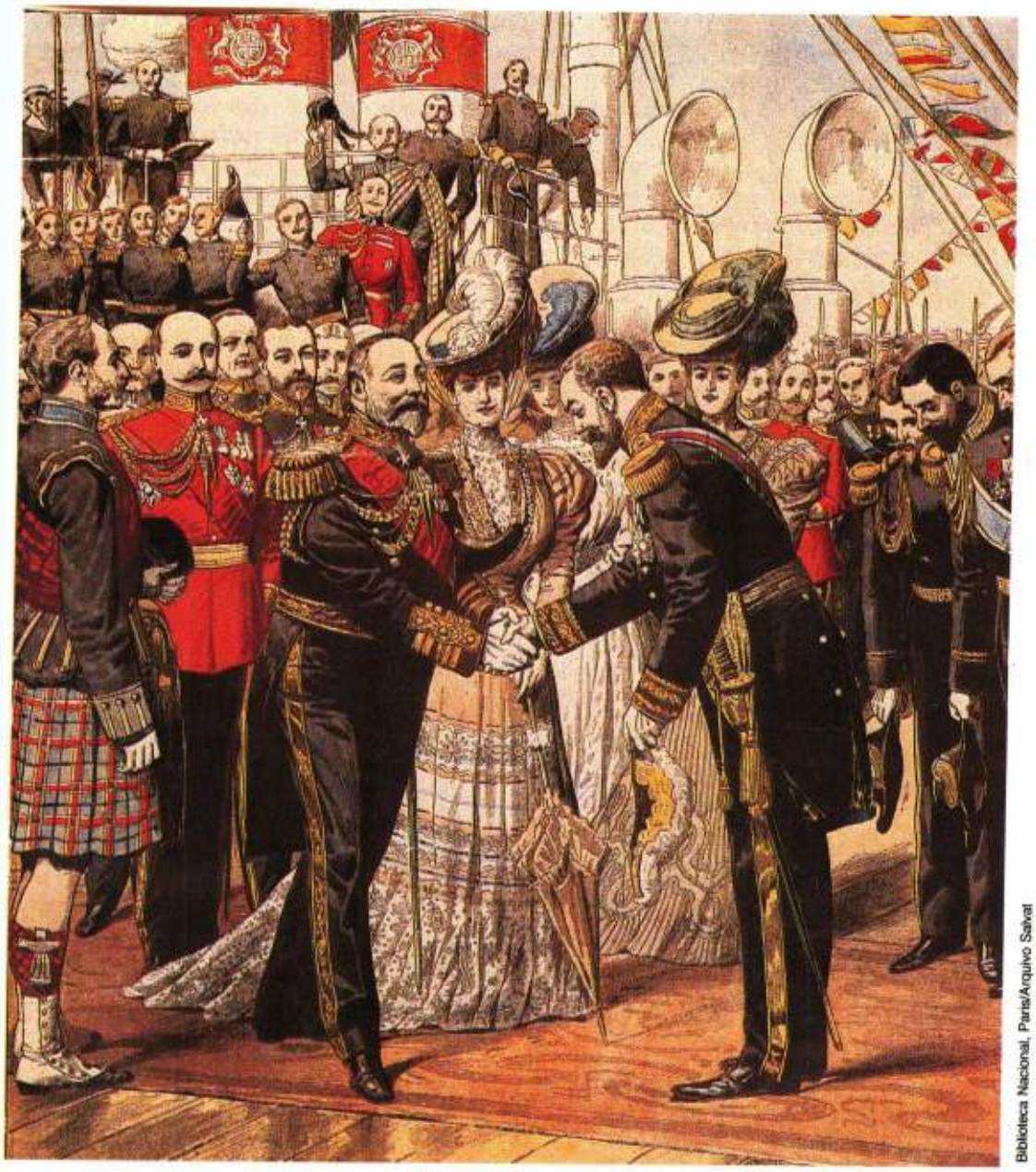
Embaixo: vista de um cemitério militar. O War Requiem, *de Benjamin Britten, é dedicado às vítimas de barbárie bélica e mostra bem a dor que o mundo sentiu perante o horror provocado pela insensatez humana.*

Flash Press

O compositor inglês, de origem alemã, Frederick Delius (1862-1934), cuja imagem reproduzimos embaixo, escreveu um Requiem *inspirado nos desastres da guerra. Nesta obra, com textos da Bíblia e de Friedrich Nietzsche, exprimiu a perda da sua fé ante o crime coletivo e tentou a possibilidade de criar uma nova fé de tipo hedonista.*



Manuell



Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Edward Elgar, coberto de honras e já considerado o compositor oficial para os grandes acontecimentos nacionais, dedicou a sua 2.ª Sinfonia à memória de Eduardo VII, falecido em 1910. O monarca aparece na gravura da esquerda, durante uma visita efetuada, no ano de 1905, a um navio francês.

A segunda seção, peças com um texto de origem sagrada genérico proporciona-nos interessantes contribuições de Frederick Delius e Ralph Vaughan Williams. O primeiro, com um *Requiem,* de 1914-1916, deu um insólito exemplo de «réquiem blasfemo», para usar uma denominação explicativa. Delius combinou palavras da Bíblia e do seu autor predileto, Friedrich Nietzsche, para montar um extraordinário mosaico de desespero na religião e de fé hedonista. A obra, em muitos aspectos antecessora da de Britten, é dedicada «à memória dos artistas jovens que caíram na guerra». Vaughan Williams, por seu turno, elaborou pelo menos três «meditações» sobre o tema da extinção: de 1923-1925 data o oratório *Sancta Civitas,* para tenor, barítono, coro misto, semicoro e coro à distância, com acompanhamento orquestral, ampla partitura inspirada no Apocalipse de S. João, com Prólogo extraído do *Fédon ou da Alma* — a referência socrática de que «vale a pena correr o risco de acreditar que a alma é imortal» sintetiza, segundo o músico, o seu «agnosticismo cristão»; em 1936 escreveu *Dona nobis pacem,* cantata para soprano, barítono, coro misto e orquestra, com textos de Walt Whitman, John Brigt e da Bíblia, reflexão bélica entre as duas guerras, com imagens do «anjo da morte» que assola as nações; finalmente, procede de 1948 a página mais breve, *Prayer to the Father of the Heaven,* moteto para coro misto escrito «à memória de Hubert Parry».

Voltamos a encontrar Delius e Britten no terceiro lote. Do primeiro podemos contabilizar *Cynara,* página de 1907 para barítono e orquestra, com texto de Ernest Dowson, dedicada à memória de Philip Heseltine, e do segundo a *Sinfonia da Réquiem,* peça orquestral de 1940, consagrada pelo músico à memória de seus pais. Num certo sentido, deve incluir-se igualmente neste grupo a Sinfonia n.° 2, de Elgar, que o compositor dedicou à memória de Eduardo VII — obra escrita entre 1910 e 1911. Data também de 1910 um *In Memoriam* daquele que foi o decano dos autores ingleses, Havergal Brian, monumental marcha fúnebre, cujo programa ou destinatário permaneceu oculto: especulou-se com a possibilidade de que, tal como na sinfonia de Elgar, Eduardo VII fosse o objeto desta homenagem, mas o subtítulo do manuscrito, «Homage to an Artist», parece excluir esta hipótese.

A América do Norte não proporcionou, no século XX, muitas páginas enquadráveis neste gênero. Uma das mais signi-

ficativas, *Kaddish,* de Leonard Bernstein, pode ser considerada própria da segunda ou terceira seções: neste caso, o texto religioso é o rito funerário judeu, segundo a comemoração das sinagogas hebraicas; na sua primeira redação, concluída em 1963, Bernstein dedicou a partitura «à amada memória de John F. Kennedy» — assassinado em Dallas, a 22 de novembro desse ano. Originalmente, a peça foi concebida para declamadora, meio-soprano, coro e orquestra; em 1977, Bernstein reviu a composição, prevendo a alternância de homem ou mulher no papel de declamador e conferindo a parte vocal a um soprano. Outro exemplo foi o oferecido por Elliot Carter em 1971, com o *Cânone a 3,* para três solistas instrumentais, *«in memoriam* Igor Stravinsky», falecido nesse ano, em Nova Iorque. É anterior no tempo uma peça para canto e piano de Charles Ives, simplesmente denominada *Requiem,* com poema de Robert Louis Stevenson, datada de 1911.

Esta seção conclui com uma breve referência à obra de um autor japonês, Toru Takemitsu, o compositor desta nacionalidade mais apreciado no Ocidente — o ser habitual no programa das orquestras norte-americanas justifica a inclusão neste local do seu *Réquiem para cordas,* obra de 1957.

Área eslava: Rússia, Hungria, Tchecoslováquia

Nesta área, só uma peça poderá entrar na primeira seção. Não há, praticamente, composições do segundo lote — obras de texto religioso em geral —, mas há um bom número de mementos ou homenagens mortuárias de valor. Começando pela Rússia, a única partitura desde a Revolução com o nome de *Requiem* é a assim chamada por Dmitri Kabalevski; sem qualquer relação, além do título, com a liturgia católica: trata-se de uma vasta composição coral — cerca de noventa minutos — em três partes, baseada em poemas de Robert Rojdestvenski e «dedicada àqueles que caíram na luta contra o fascismo». É uma obra grandiosa — e grandiloqüente —, que exige dois solistas vocais (meio-soprano e barítono), coro infantil, coro misto e um enorme aparato orquestral. Está datada de 1962-1963. Em 1965, Kabalevski criou o outro *in memoriam* do seu catálogo, *À Memória dos Heróis de Gorlovka,* poema sinfônico op. 78.

O número deste tipo de homenagens é bastante mais amplo e significativo em Dmitri Chostakovitch. As *Duas Peças,* op. 11, para octeto de cordas, são dedicadas à memória de V. I. Kurtchavof (1924-1925); o Trio n.º 2, em mi menor (1944), é consagrado à memória do seu amigo íntimo Ivan Sollertinski; o Quarteto n.º 7, de 1960, comemora a primeira mulher do artista, Nina Varzar; o seguinte, do mesmo ano, foi escrito em Dresden, «em memória das vítimas do fascismo e da guerra»; a não muito conseguida Sinfonia n.º 12 tem a dedicatória «à memória de Vladimir Ilitch Lenin» (1961); em 1966, o Quarteto n.º 11 apresenta-se como uma homenagem póstuma a Vasili Chirinski, segundo-violino do Quarteto Beethoven; no ano seguinte, o conciso *Prelúdio Funéreo-Triunfal* evoca «os heróis de Stalingrado», ao completarem-se vinte e cinco anos sobre o cerco da cidade.

Contudo, os dois grandes «à maneira de réquiem» de Chostakovitch não figuram com esse caráter no seu catálogo: são as Sinfonias n.os 13 e 14, de 1962 e 1969; a morte é o tema de ambas, na primeira centrada no morticínio de judeus Babi-Yar — segundo o poema do mesmo título de Evtuchenko; na segunda referida em abstrato e às muitas formas de morrer (falecimento, suicídio, prisão, confiscação da capacidade de pensar, etc.).

Chostakovitch foi, por seu turno, objeto da homenagem do compositor Alfred Chnitke, no *Prelúdio à Memória de Chostakovitch,* escrito no mesmo ano da morte do grande compositor. A página de Chnitke, para dois violinos — o segundo fora de vista ou pré-gravado numa fita magnetofônica —, combina os motivos musicais D-S-C-H (as iniciais de Chostakovitch na grafia alemã e na notação por letras) e B-A-C-H, numa dupla oferenda aos dois mestres especialmente admirados. Por último, anotemos o *Poema à Memória de Serghei Essenin,* para tenor, coro e orquestra, composto em 1955-1956 por Georgi Sviridof.

O húngaro, nacionalizado austríaco, György Ligeti oferece-nos a única composição desta área, que segue de perto o esquema da missa de réquiem latina. O seu *Requiem* de 1963-1965, para soprano, meio-soprano, dois coros mistos e orquestra, é uma das grandes criações contemporâneas de

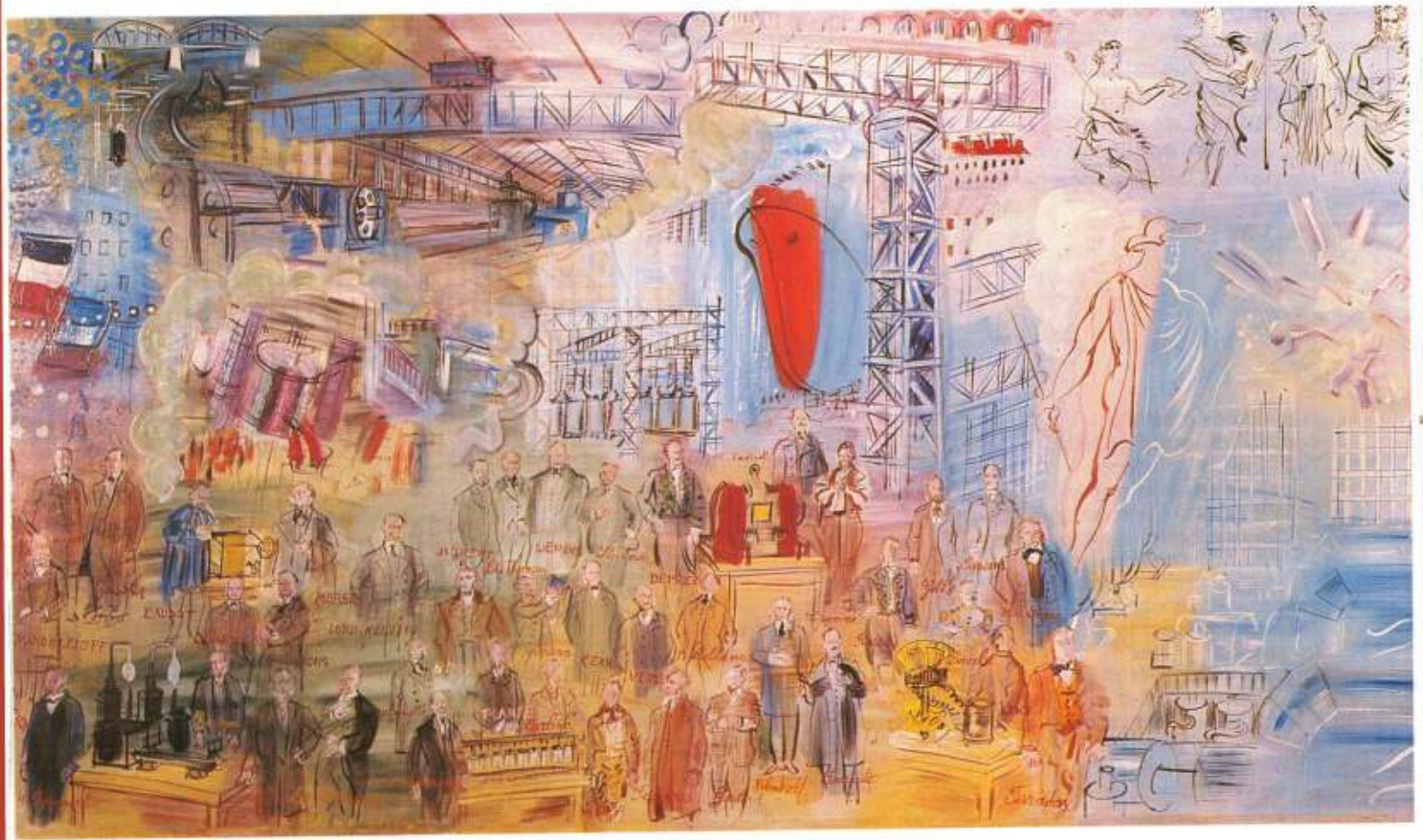
Fabbri

A fotografia mostra o compositor soviético Dmitri Kabalevski a agradecer, depois de um concerto na grande sala do Conservatório de Moscou. Entre os anos de 1962 e 1965 compôs duas obras que, sem qualquer ligação com os rituais religiosos, eram duas homenagens a mortos em lutas heróicas: o Requiem, *op. 72, dedicado à memória dos mortos na luta contra o fascismo, e o poema sinfônico* À Memória dos Heróis de Gorlovka, *que é o opus 78.*

Arquivo Salvat

A obra do pintor venezuelano Gabriel Bracho (n. 1915) Stalingrado *(à esquerda destas linhas) evoca o mesmo tema do* Prelúdio Fúnereo-Triunfal *de Dmitri Chostakovitch, de 1967: o cerco e a heróica resistência daquela cidade soviética. Este prelúdio insere-se numa vasta produção de peças dedicadas à memória de seres e personagens amados pelo grande mestre russo.*

Igor Stravinsky compôs uma série de peças dedicadas à memória de muitos dos seus contemporâneos, bem como algumas peças litúrgicas fúnebres. Entre as primeiras conta-se o Duplo Cânone, *dedicado em 1959 à memória do pintor francês Raoul Dufy, de quem se reproduz embaixo um pormenor central do imenso quadro* A Fada Eletricidade.



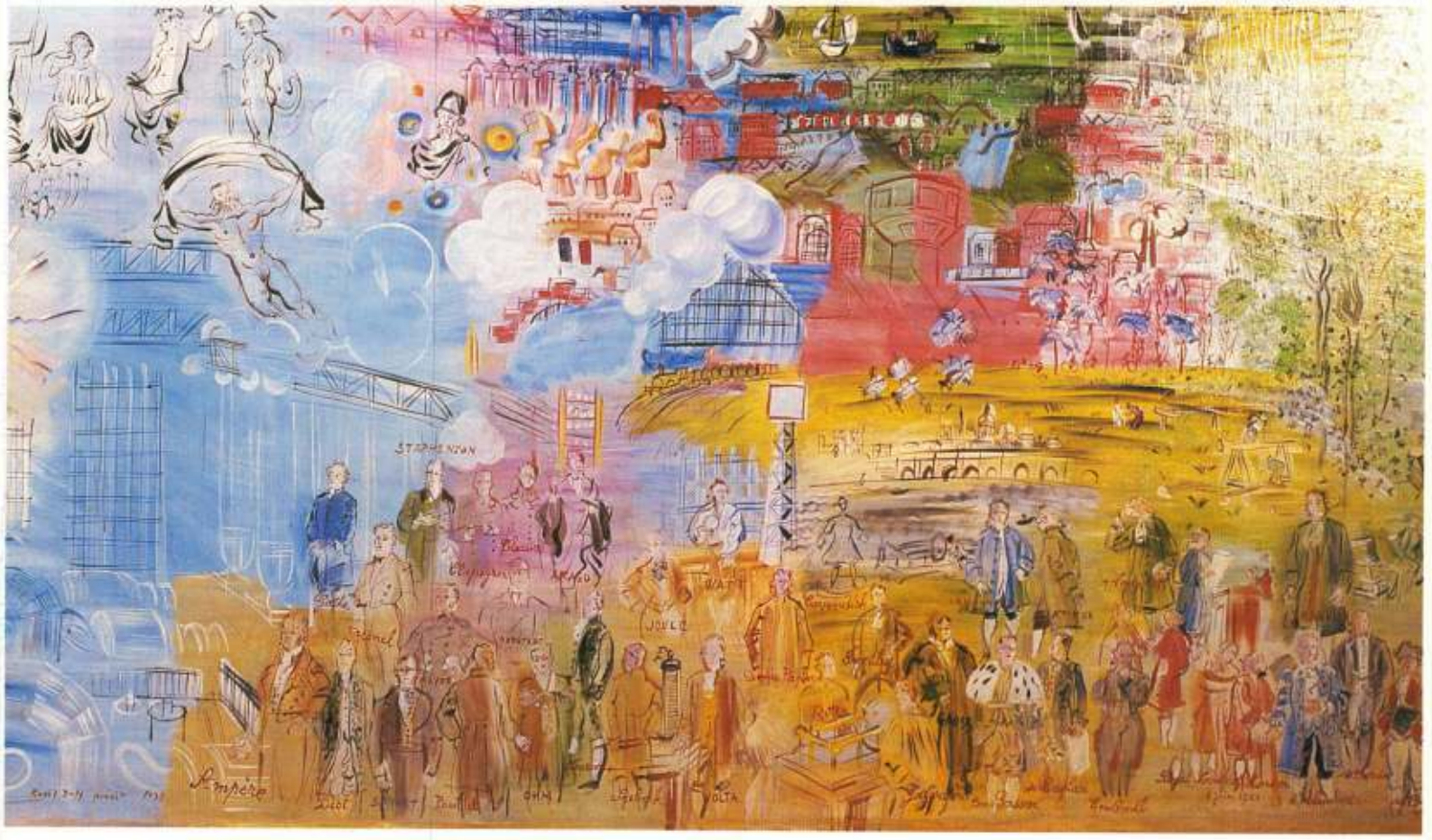
tema religioso. Os outros dois grandes autores húngaros do século apresentam contribuições mínimas para o objeto deste trabalho: na terceira seção haveria que situar as *Duas Elegias* (1908-1909) e as *Quatro Nênias* (1910), páginas pianísticas de Bartók, e a Sinfonia que, em 1961, Kodály dedicou «à memória de Arturo Toscanini». Na Tchecoslováquia, Janáček escreveu algumas peças que podem inserir-se na nossa terceira seção: é o caso do coro *Descansem em Paz,* de 1875, com palavras de František Sušil; de *Sons em Memória de Förchgott-Tovačovský,* do mesmo ano, para três violinos, violeta, violoncelo e contrabaixo; da *Marcha Fúnebre* para orquestra, de 1879; da peculiar cantata lírica *Amarus,* de 1897, obra de natureza e amor, vida e morte, e da *Elegia,* cantata para tenor, coro misto e piano, escrita pela morte de sua filha Olga. Encerraremos esta seqüência com a menção da Sinfonia n.° 1 (1942) de Bohuslav Martinů dedicada à memória de Natalia Koussevitzki.

Figuras polivalentes: Busoni, Stravinsky

Talvez se lhes devesse chamar inclassificáveis. Em que área geográfica se devem situar o ítalo-alemão Ferruccio Busoni ou o russo-franco-americano Igor Stravinsky? Refira-se, desde já, que Busoni possui duas páginas enquadráveis neste âmbito, a *Berceuse elégiaque* («A Canção de Embalar do Homem junto do Caixão de Sua Mãe»), escrita em 1909 como «*In Memoriam* Anna Busoni», e, inesperadamente, o *Tanz Walzer,* de 1920, dedicado «à memória de Johann Strauss»; são ambas composições orquestrais.

Na bagagem de Stravinsky, a música religiosa é um capítulo da maior importância. O grupo de mementos é considerável, talvez o mais dilatado entre os autores do século XX, com a particularidade de as obras litúrgicas fúnebres serem igualmente *in memoriam;* ou seja, todas pertencem ao terceiro grupo da nossa classificação prévia, incluindo as localizáveis na primeira seção. Estas últimas são duas: *Introitus,* de 1965, e *Requiem Canticles,* de 1965-1966. A primeira, subintitulada «T. S. Elliot *in memoriam*», só emprega versos da Vulgata — daí o título num contexto de máxima concisão — três minutos e meio —, para coro masculino, harpa, piano, dois tantãs, dois timbales, violeta e contrabaixo. A segunda, sim, recolhe o Próprio completo da missa latina, com o uso de dois solistas — contralto e baixo —, coro e orquestra, num contexto também reduzido — um quarto de hora —, pelo que o autor, com seu irônico sentido de autocrítica, especificava que se tratava de «um réquiem de bolso»; a peça é «dedicada à memória de Helen Buchanan Seeger».

Já fora do ambiente litúrgico, podemos catalogar as seguintes páginas: *Chant funèbre,* de 1908, para instrumentos de sopro, escrito em memória de Rimski-Korsakof, professor do músico; *Sinfonias para Instrumentos de Sopro,* de 1920, dedicadas à memória de Debussy; *Ode,* de 1943, «canto elegíaco em três partes», para orquestra, «*in memoriam* Natalia Koussevitzki»; *Élégie,* de 1944, para violeta (ou violino), «[...] pour être jouée à la mémoire de Alphonse Onnou, fondateur du Quatuor Pro Arte»; *In memoriam Dylan Thomas,* de 1954, «Cânones-lamentação e canção» para tenor, quarteto de cordas e quatro trombones; *Epitaphium,* de 1959, para flauta, clarinete e harpa, «para as exéquias do príncipe Max Egon zu Fürstenberg»; *Duplo Cânone,* de 1959, para quarteto de cordas, «Raoul Dufy *in memoriam*»; *Variações para Orquestra,* de 1963-1964, «Aldous Huxley *in memoriam*»; e *Elegy for J. F. K.* , de 1964, para meio-soprano (ou barítono) e três clarinetes, homenagem ao assassinado presidente Kennedy.



Capítulo 40

Análise de obras

«Coro di Morti», de Petrassi
Goffredo Petrassi compôs o *Coro di Morti* em 1941, para coro masculino, sopro, três pianos, contrabaixos e percussão, com textos de Giacomo Leopardi.

A obra é fruto das circunstâncias bélicas em que foi escrita, mas segundo o próprio autor, não pretende ser tanto uma música de protesto como uma meditação profunda sobre o destino humano e o fim último da vida. Desta maneira, a guerra circundante serviu-lhe de estímulo, mas o sentido geral da obra é mais amplo e faz referência ao falseamento das relações humanas que se verificou sob o regime fascista italiano.

O tratamento coral foi concebido dentro da tonalidade, como uma alusão última ao espírito estilístico de Monteverdi, tão caro a Petrassi. Em contrapartida, a orquestra apresenta perfis modernos e duros, excluindo qualquer complacência impressionista, de tal forma que se pode estabelecer uma dialética de composição entre o homem, representado pela voz humana, e sua difícil circunstância no mundo, simbolizada pela orquestra, embora, naturalmente, a composição não se mantenha a um nível tão elementar, observando-se antes uma ampla interação de elementos. Os timbres da orquestra são sempre intensos, mesmo metálicos, e estão dominados por um complexo sistema de ritmos, entre os quais sobressaem as dissonâncias voluntárias dos vários instrumentos de sopro e dos pianos.

Coro di Morti conduz ao niilismo de Leopardi e, por isso, a música vai-se dissolvendo à medida que o final se aproxima, terminando na mais absoluta solidão. A intenção de Petrassi não foi, todavia, tão desesperada, embora seja pessimista. *Coro di Morti* transmite, portanto, sua mensagem numa realização musical brilhante e perfeitamente proporcionada de forma e expressão.

«Um Sobrevivente de Varsóvia», de Schönberg
Durante a Segunda Guerra Mundial, Schönberg refugiou-se nos Estados Unidos, onde lhe chegaram notícias do extermínio dos judeus na Alemanha nazi. Reavivou-se então sua consciência de raça e religião, que anteriormente estivera adormecida e até o levara a aderir ao cristianismo. A idéia de escrever *Um Sobrevivente de Varsóvia (A Survivor from Warsaw)* ocorreu-lhe ao ter notícia da morte de um sobrinho seu num campo de concentração nazi e ao ouvir o relato que lhe fez um refugiado polonês sobre a matança realizada no gueto de Varsóvia, de que escapara milagrosamente. Foi precisamente essa narração que utilizou na obra, escrita para narrador, coro masculino e orquestra.

Mais do que em qualquer outra das suas composições, Schönberg demonstrou aqui a versatilidade do método dodecafônico e suas possibilidades de todo o tipo, já que conseguiu criar uma das suas peças mais diretas e, em certo sentido, mais «realistas», ao alcançar máximos de intensidade dramática e uma dimensão gestual de denúncia.

A primeira parte desta peça é confiada ao narrador. Seu relato baseia-se na técnica do «canto falado» introduzida por Schönberg em obras muito anteriores e que nesta demonstra sua potencialidade dramática. O narrador vai referindo o despertar dos judeus no gueto, os brados militares, a condução para a câmara de gás e o canto dos condenados, tudo isso apoiado por uma orquestra que sublinha às mil maravilhas o alto conteúdo dramático do texto.

A parte final inicia-se com um coro em uníssono, o dos condenados, que entoa o hino *Schema Israel,* um canto sem esperança e ao mesmo tempo um desejo de libertação, que luta por se impor à orquestra e que conduz a um impressionante final.

«Dies irae», de Penderecki
Com a composição *Dies irae* conseguiu Krzysztov Penderecki uma das suas obras mais impressionantes e diretamente fúnebres. Conquanto católico praticante e seguidor da liturgia em muitas outras obras, só usou nesta fragmentos do texto latino do réquiem, acompanhando-os com outros textos de diversos autores, todos traduzidos para latim, exceto os de Ésquilo, que se cantam na sua língua original, o grego. A obra foi redigida para solistas, coro e orquestra, em memória das vítimas de Auschwitz e, se bem que esteja relacionada com o passado religioso-litúrgico, sua intencionalidade é mais ampla e encontra-se mais perto de uma tragédia moderna e concreta do que de um tema geral. Não é uma obra devota, mas de protesto, com um intuito mais universalista do que católico, apesar de não estarem ausentes as salmodias de origem litúrgica.

A primeira parte, «Lamento», em forma de litania, utiliza textos de Aragon, Bronewski e Rozewics traduzidos para latim, como já dissemos. Trata-se de uma introdução funerária e contida, que explorará na segunda parte, «Apocalipse», uma terrorífica visão da destruição humana, em que Penderecki investe toda sua sabedoria no tratamento dramático dos coros e no manejo insuperável de uma orquestra expressionista, na qual os *clusters* (grupos de notas consecutivas que se ouvem simultaneamente) têm uma intencionalidade linguística. Os textos são extraídos tanto do Apocalipse de S. João como de *As Eumênides,* de Ésquilo. A terceira parte é de libertação e esperança e intitula-se «Apoteose». Os textos principais são de S. Paulo, mas a intenção vitalista final do compositor leva-o

O compositor italiano Goffredo Petrassi (n. 1904), um dos mais importantes da sua geração, escreveu, sob a influência do clima bélico e da degradação que o fascismo havia significado para a Itália, o Coro di Morti, *em 1941, com textos de Giacomo Leopardi.*

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

a terminar com uma frase, traduzida para latim, de Paul Valéry: «*Surgit ventus, temptamis vivere*» («O vento levantou-se, procuremos viver»); a obra termina, assim, num relativo clima de esperança.

«War Requiem», op. 66, de Britten

Britten compôs seu *War Requiem* («Réquiem de Guerra») em 1961. Como já se referiu, o texto latino da missa de réquiem funde-se com os poemas de Wilfred Owen, caído nas trincheiras européias, aos 25 anos de idade, em 1918. A partitura apresenta uma dedicatória — «À amada memória de Roger Burney, Piers Dunkerley, David Gill e Michael Halliday», quatro oficiais da Marinha inglesa mortos durante a Segunda Guerra Mundial — e um breve prólogo, formado por três versos de Wilfred Owen: «O meu tema é a guerra e a piedade da guerra. / Na piedade está a poesia. / A única coisa que um poeta pode hoje fazer é prevenir.»

Os versos de Owen ampliam a perspectiva, porventura reduzida e pessoal da dedicatória. A obra é consagrada, como sua própria dinâmica interior vai demonstrar, ao absurdo da morte inflingida por um homem a outro homem e a «prevenir» os que sobrevivem de tão extrema loucura, posto que a guerra é o maior dos crimes coletivos. Como John Culshaw

A barbárie nazi inspirou algumas obras do mais doloroso patetismo, tanto em música como em outras artes. O monumento às vítimas do campo de Dachau (esquerda), de Fritz Kolle, assume o espírito do coral de Arnold Schönberg Um Sobrevivente de Varsóvia. *Britten denunciou abertamente a crueldade da guerra, alternando o texto sagrado do réquiem com poemas de guerra de Wilfred Owen, uma das vítimas da Primeira Guerra Mundial, em* War Requiem. *Embaixo: uma imagem da cidade de Londres após um bombardeamento.*

Arquivo Salvat

I. Requiem aeternam

Requiem aeternam dona eis, Domine.	Coro, orquestra
Te decet hymnus	Coro infantil, órgão
What passing-bells for these who die as cattle? (Que toque de finados é este que se ouve pelos que morreram como gado?	Tenor, orq. de câmara
Kyrie eleison	Coro, orquestra

II. Dies irae

Dies irae, dies illa	Coro, orquestra
Bugles sang, sadd'ning the evening air (Soaram cornetas, entristecendo o ar da tarde.)	Barítono, orq. de câmara
Liber scriptus proferetur	Soprano, coro, orquestra
Out there, we've walked quite friendly up to Death. (Lá fora caminhamos amigavelmente para a morte)	Barítono, tenor, orq. de câmara
Recordare Jesu pie	Coro, orquestra
Be slowly lifted up, thou long black arm (Eleva-te lentamente, tu, longo braço negro)	Barítono, orq. de câmara
Dies irae, dies illa (repetição)	Coro, orquestra
Lacrimosa, dies illa	
Move him, move him into the Sun (Movei-o, movei-o para o Sol)	Soprano, coro, orquestra Tenor, orquestra de câmara
Pie Jesu Domine, dona eis requiem, Amen	Coro, orquestra

III. Offertorium

Dominu Jesu Christe, Rex gloriae	Coro infantil, órgão
Sede signifer sanctus Michael	Coro, orquestra
So Abram rose, and clave the wood (E Abraão ergueu-se e rachou a madeira)	Tenor, barítono, orq. de câmara
Hostias et preces tibi Domine	Coro infantil, órgão
Quam olim Abrahae promisisti	Coro, orquestra

(Esta seqüência é um dos momentos de maior concentração da obra, porque o poema de Owen sobre o sacrifício de Isaac conclui ao contrário da história bíblica: Abraão não acreditou no anjo, que lhe ordenou que perdoasse ao filho, «e o velho [...] matou o seu descendente, / e metade da semente da Europa, um a um... /».)

IV. Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth	Soprano, coro, orquestra
After the blast of lightning from the East (Depois do clarão de luz do leste)	Barítono, orquestra de câmara

(O poema de Owen termina com estas palavras: «E quando ouço a Terra, ela diz: 'O meu duro coração encolhe-se, dolorido. É a morte. / As minhas velhas cicatrizes não serão glorificadas, / nem as minhas titânicas lágrimas, o mar, se secarão'.»)

V. Agnus Dei

One ever hangs where shelled roads part (Há sempre alguém pendurado numa cruz onde nascem os caminhos bombardeados)	Tenor, orq. de câmara
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi	Coro, orquestra
Dona eis requiem	Coro, orquestra
Dona nobis pacem	Tenor, orq. de câmara

VI. Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna	Soprano, coro, orquestra
It seemed that out of battle I escaped (Parece que me escapei da batalha)	Tenor, barítono, orq. de câmara
Let us sleep now (Durmamos agora)	Tenor, barítono, orq. de câmara
In paradisum deducant te angeli	Coro infantil, soprano, órgão, orquestra
Requiem aeternam dona eis, Domine	Coro infantil, órgão
Requiescant in pace. Amen	Coro *a capella*

(O último e surpreendente poema de Owen fala do encontro de dois soldados, quando a guerra parece ter ficado para trás. «Perdamos a marcha deste mundo em retirada», diz um ao outro, para acrescentar: «Eu sou, meu amigo, o inimigo a quem mataste.» Tudo terminou e, sem que isso implique uma simples reconciliação de elementos, todas as forças vocais e instrumentais se unem na súplica final: «Durmamos...», «Dai-lhes, Senhor, o eterno descanso...», «Os anjos te conduzirão ao paraíso...»)

explica no folheto que acompanha a sua primeira gravação, a estrutura sonora da peça tem três planos que correspondem aos diferentes níveis dos textos: «Em primeiro plano estão os dois solistas masculinos (tenor e barítono) — os soldados — e a orquestra de câmara, que cantam os poemas de Owen. Seu mundo é o de aqui e de agora: uma visão intensamente pessoal do homem empurrado para a ação e emoção extremas — o extremismo da guerra e a aflição do homem *pelo* homem. Depois deles, expandem-se as enormes forças da missa em si mesma: soprano solista, coro e orquestra completos, que representam a expressão formal do duelo funerário — o mundo do ritual — e a prece litúrgica pela salvação. Mas, à distância, separados, acham-se o coro infantil e o órgão: o mistério da inocência e da pureza que se manifesta nas vozes que se ouvem ao longe, infinitamente afastadas do mundo do campo de batalha.»

À esquerda se reproduz, de forma sintética, o esquema da interação de todos estes elementos.

«Réquiem», de Lopes Graça

O *Réquiem pelas Vítimas do Fascismo em Portugal*, de 1979, é uma das obras que, no nosso século, embora utilizando o texto litúrgico da missa em latim, não visam uma atitude religiosa ou um fim cultual, mas recorrem à expressão consagrada do ofício dos mortos para imprimir um significado universal à veneração cívica que pretende invocar a propósito de determinada circunstância histórica. A obra constitui um sentido memento pelos lutadores da liberdade que já haviam sido objeto, anos antes, da homenagem do compositor, todavia mais restritiva, noutras páginas. O Réquiem forma com elas um conjunto testemunhal que, como toda a autêntica obra de arte, tem força para levar mais longe a memória viva de episódios que o tempo acabaria por delir na consciência das gerações sucessivas e que não seriam mais do que meras referências nas folhas dos jornais e dos livros que restassem.

A partitura tomou para texto-base partes do Ordinário e do Próprio da missa — Introito, Seqüência, *Sanctus, Agnus Dei* e Comunhão — e requer o efetivo alargado de cinco cantores solistas, coro a quatro vozes, por vezes subdividido em dois, e orquestra sinfônica, muito reforçada.

A linguagem, a despeito do seu cromatismo, tem na generalidade um certo sabor arcaico que deriva menos de uma procura dos modelos modais do que da utilização de processos de escrita paralelística, sílaba a sílaba, que denuncia no autor sua longa experiência de tratar a música tradicional portuguesa. As partes solísticas são mais melismáticas, o que não quer dizer que não haja no coro trechos polifônicos contrapontisticamente contrastados. Independentemente dos clímaxes, que resultam do desenvolvimento interior dos grandes momentos de tensão, a orquestra, habilmente trabalhada, é conduzida com discreto sentido colorista. Quer pela envergadura, quer pelo conteúdo expressivo, a partitura deste Réquiem, escrito aos 73 anos do seu autor, representa, sem dúvida, a coroação das faculdades criadoras do compositor.

«Epitaphium», de Stravinsky

O príncipe Max Egon zu Fürstenberg foi, durante muitos anos, o principal responsável financeiro e organizativo do Festival de Donaueschingen: em 1957 e 1958, Stravinsky acolheu-se à sua hospitalidade nessa localidade alemã. Ao falecer o aristocrata, Stravinsky concebeu uma sucinta homenagem «para as exéquias» daquele que fora seu amigo.

Epitaphium, para flauta, clarinete e harpa, quase não ultrapassa um minuto de duração; pode, com toda a justiça, ser considerada uma das oferendas fúnebres mais concisas da história. Nesse momento da sua carreira, Stravinsky, advertido, pelo seu amigo e discípulo Robert Craft, da obra microcósmica de Anton Webern, não necessita de mais tempo nem de mais notas para expressar sua dor pela perda sofrida. O método de composição é serial (a técnica de escrita com os doze sons da escala cromática, inventada por Schönberg), dentro da peculiar adoção que deste sistema faz o autor de *Petrusca*. As doze

notas desta série são enunciadas em cânone de oito e quatro, por flauta e clarinete: ■

Capítulo 41

O coral luterano e a Paixão

Dificilmente podemos abordar a música barroca alemã sem uma adequada compreensão do coral luterano, verdadeira força motriz da música vocal alemã neste período. Do mesmo modo, este requer uma explicação, embora breve, do fenômeno protestante, para se compreender o porquê da sua importância e inusitada expansão.

Logo desde o início da Reforma, os historiadores, tanto católicos como protestantes, movidos quase sempre por interesses apologéticos, coincidiram em apontar como únicos motivos daquela dois factores: ou o espírito de rebeldia de Lutero ou a corrução da Igreja Católica. Só recentemente se conseguiu estabelecer, com uma certa unanimidade, as motivações básicas da Reforma, que foram de índole muito diferente e que podemos reduzir a nacionalismo e nominalismo.

«Quis fazer do canto algo totalmente alemão», afirmava Lutero, referindo-se ao seu desejo de suprimir o latim dos cantos eclesiásticos; de fato, essas palavras poderiam aplicar-se a qualquer aspecto da Reforma. Efetivamente, em última análise, o luteranismo não será senão a busca angustiada da própria identidade por parte do povo alemão, que precisava iniludivelmente de se afirmar como «nação». Compreender-se-á a urgência desta necessidade se se observarem as duas direções que tomou a reivindicação nacionalista germânica: por um lado, a configuração como Estado nacional numa Europa que, já antes do século XV, vira surgir os primeiros Estados nacionais, em relação aos quais o povo alemão se encontrava em franca desvantagem; por outro, a oposição a Roma e, com ela, a todo o âmbito mediterrânico, que eclipsara o outrora florescente Sacro Império Germânico.

Juntamente com este fervor nacionalista, o nominalismo constituiu o outro pilar da Reforma. A filosofia de Ockham — profundamente estudada por Lutero durante a sua estada no mosteiro de Erfurt e na Universidade de Vitemberga — limitava ao sensível a capacidade cognitiva da razão, e, por consequência, Deus desaparecia como objeto racional do conhecimento. Esta ruptura entre o homem e Deus gerou um

Martinho Lutero (1483-1546) impulsionou a reforma da Igreja Católica romana. Os seus princípios influenciaram fortemente a música litúrgica alemã. Na imagem apresentada embaixo aparece o mentor da Reforma tocando e cantando com a mulher e os filhos, na presença do seu colaborador Philipp Melanchthon.

Museu de Leipzig

estado de angústia, uma ausência de certeza sobre o destino pessoal para além da vida terrena. As tranqüilizadoras respostas que o luteranismo dava a estes problemas (a doutrina da «justificação pela fé», a interpretação livre — e não submetida aos ditames da Igreja — da Bíblia, base de toda a vida religiosa protestante) contribuíram decisivamente para sua rápida expansão por toda a Alemanha.

Com todos estes precedentes, o ambiente alemão de princípios do século XVI representou um insuperável caldo de cultura para a Reforma: o enfraquecimento progressivo da idéia imperial, o poder crescente dos príncipes, a instabilidade socioeconômica (especialmente grave para os nobres e a alta burguesia) e, como em todo o movimento destas dimensões, a poderosa e carismática personalidade de Martinho Lutero facilitaram grandemente a difusão do movimento por ele iniciado.

O luteranismo foi, portanto, uma verdadeira revolução, que haveria de ter conseqüências insuspeitadas em todo o contexto cultural alemão e não só no estritamente religioso. Foi também um movimento político, socioeconômico (amplamente estudado por Max Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*), filosófico e, no que agora nos ocupa, musical. A importância da Reforma neste campo ressalta bem do fato de a música alemã — praticamente inexistente como tal até ao século XVI — ter nascido com Lutero, situando-se, em pouco mais de cem anos, a um nível idêntico ao da francesa, para finalmente passar a ocupar um lugar hegemônico a partir do século XVIII. E a origem desta ascensão, o gérmen de toda a grande música alemã (Bach, Mozart, Brahms, Schönberg...) deve ser procurado aqui, nas primeiras décadas do século XVI, no coral.

O coral luterano: origens e evolução

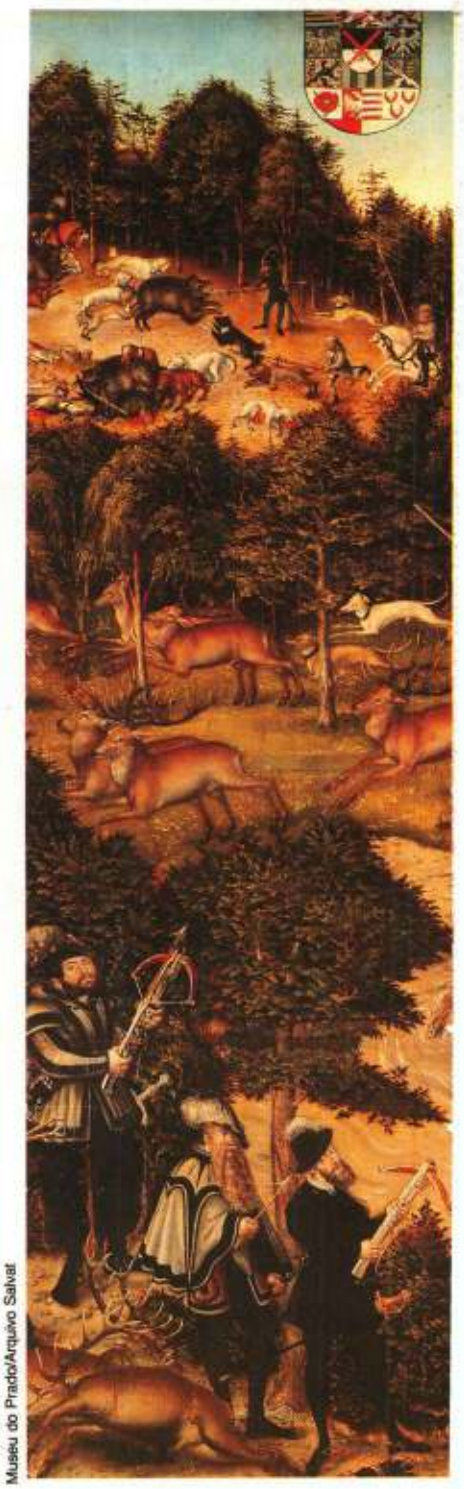
As novas doutrinas luteranas tinham de comportar necessariamente uma transformação da principal manifestação da religiosidade católica: a missa. A liturgia imperante na Alemanha dos começos do século XVI baseava-se integralmente no *Ordo Missae* romano, circunstância que chocava contra a essência do recém-nascido luteranismo, já que o rígido formalismo da liturgia católica, com a utilização exclusiva do latim, era dificilmente compatível com o sentido participativo e a importância da leitura e comentário das Escrituras que Lutero advogava. Neste sentido, o reformador foi modelando pouco a pouco a liturgia luterana por meio de sucessivos escritos nos quais, como em toda sua obra, se nota uma evolução contínua que culmina com o aparecimento, em 1526, da sua *Deutsche Messe*, na qual suprimiu definitivamente o latim do culto e estabeleceu uma liturgia vernácula centrada em torno da leitura das Escrituras, da homilia e do canto de hinos por parte dos fiéis, que, em vez de se limitarem a uma mera escuta passiva da música — confiada nas cerimônias católicas ao sacerdote, aos seus assistentes e ao coro —, participavam assim ativamente no serviço, encontrando nele uma oportunidade para louvar a Deus e confirmar a sua fé.

É precisamente esta a causa ou a origem do surgimento dos corais, limitados a princípio a simples melodias que podiam ser facilmente aprendidas pela congregação e às quais se incorporavam textos alemães, geralmente estróficos e em verso, cuja função primordial era, segundo Lutero, «que a palavra de Deus permaneça viva nos seus corações por meio da canção». A finalidade destas canções devotas e espirituais, como Lutero gostava de lhes chamar seguindo S. Paulo, era, ao mesmo tempo, didática, religiosa e, de certo modo, «propagandística»; com efeito, o coral foi o grande difusor das idéias reformistas por toda a Alemanha, de tal forma que o mais famoso de todos eles, *Eine feste Burg ist unser Gott* — composto, ao que parece, pelo próprio Lutero —, foi classificado, não sem razão, como «o hino de batalha da Reforma».

A origem das melodias destes primeiros corais encontra-se fundamentalmente em três fontes principais: canções populares alemãs da Pré-reforma, hinos eclesiásticos latinos e canções sacras alemãs, ou *Leisen*. Estas últimas são o antecedente mais próximo do coral; consistiam em traduções de uma seqüência gregoriana (*Veni Sancte Spiritus*, por exemplo), interpretadas pela congregação nas principais festas

Arquivo Salvat

A participação dos fiéis na missa e a leitura e comentário do texto bíblico, defendidos por Lutero, levaram à supressão do latim no culto. A leitura das Escrituras, a homilia e o canto constituíram as partes fundamentais da missa. Em cima, capa de uma edição da Bíblia anotada por Lutero.



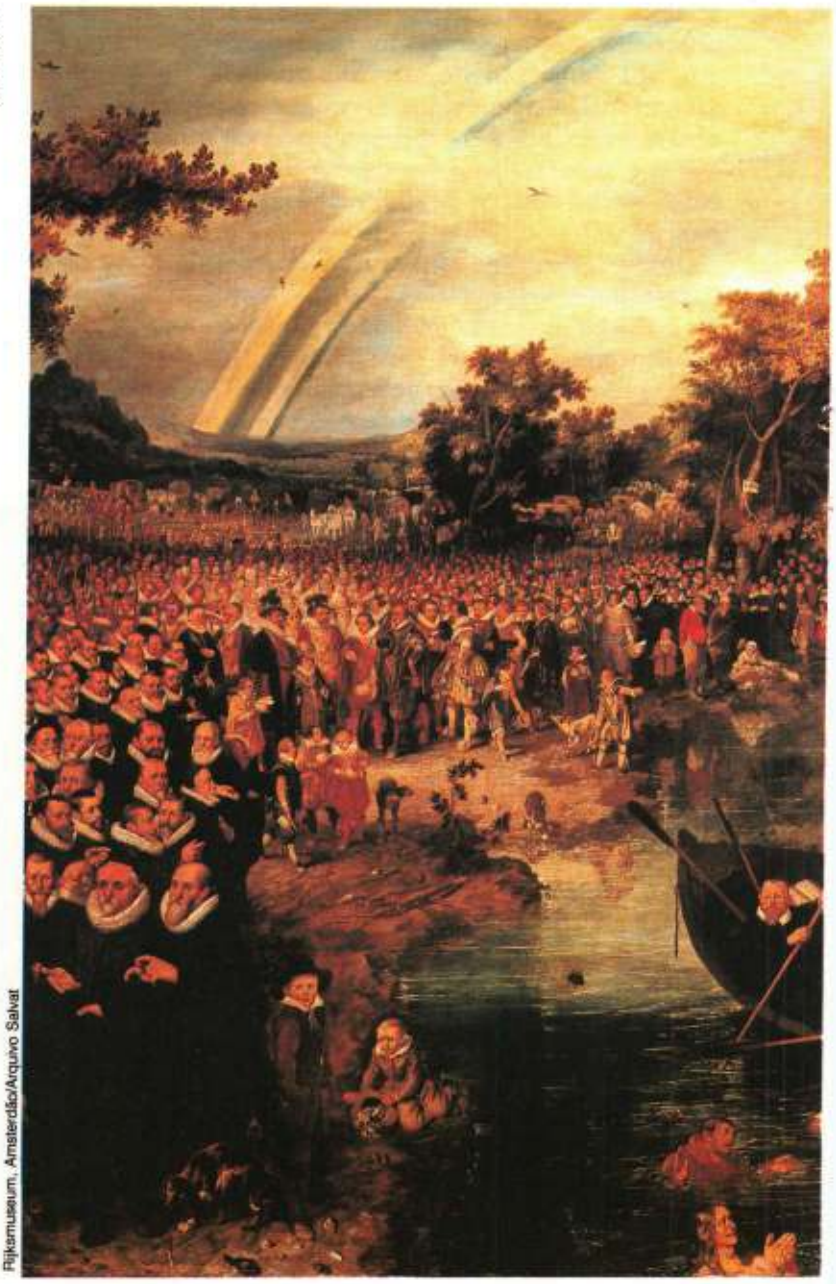
Museu do Prado/Arquivo Salvat

Os primitivos corais do luteranismo inspiraram-se em várias fontes, mas essencialmente nas velhas canções sacras alemãs. Destes corais houve diversas edições: a mais importante foi a elaborada por Johann Walther, amigo de Lutero e assistente do diretor da capela do eleitor da Saxônia em Torgau. À direita: uma obra de Lucas Cranach, o Velho, intitulada Caçada em Honra de Carlos V no Castelo de Torgau.

eclesiásticas (Pentecostes, neste caso) a seguir à versão latina. Estas canções sacras eram bem conhecidas de Lutero, que viu nelas um importante precedente — embora excepcional — daquilo que ele queria converter em regra, pelo que não duvidou em tomar e adaptar muitos dos seus textos e melodias para a composição dos seus corais (*Nun bitten wir den heiligen Geist,* continuando com o nosso exemplo).

Uma vez decantada a estrutura destes primitivos corais — caracterizados pela sua simplicidade melódica, seus textos poético-religiosos, liberdade métrica, concisão e caráter silábico (uma sílaba para cada nota) —, começaram a aparecer as primeiras coleções de corais, que alcançaram uma rapídissima expansão por toda a Alemanha. À primeira delas, conhecida como o *Achtliederbuch* e impressa em 1523, que reunia unicamente oito corais, seguiram-se pouco depois (1524) as *Enchiridien* e aquela que foi, sem dúvida, a mais importante coleção desses primeiros anos de Reforma: o *Geystliches Gesangk Buchleyn* ou *Wittenberg Gesangbuch,* compilação de trinta e oito corais a cargo de Johann Walther, então assistente do diretor musical da capela do eleitor da Saxônia em Torgau e íntimo colaborador de Lutero, juntamente com Conrad Rupff, no aspecto musical da Reforma. No prólogo da primeira edição, Lutero escreveu: «Eu e alguns outros recopilámos certas canções espirituais com vista a difundir e revitalizar a Sagrada Escritura, de modo que também nós, tal como Moisés na sua canção, nos orgulhemos de que Cristo seja a nossa força [...] Estes cantos foram

Arquivo Salvat



Rijksmuseum, Amsterdão/Arquivo Salvat

Em cima: retrato de Michael Praetorius (1571-1621), um dos compositores alemães que contribuíram para o aperfeiçoamento do coral, tanto no campo musical como no literário, tendo colaborado com os poetas do seu tempo. Sob esta ação, o coral perdeu o seu primitivismo.

Em todos os aspectos da música alemã dos séculos XVII e XVIII, o coral luterano viria a exercer uma influência notável. À direita: Pescadores de Almas, *de De Venne, que alude a Trégua dos Doze Anos em que a Espanha perdeu posições perante os rebeldes protestantes.*

escritos a quatro vozes pela simples razão de que desejo que os jovens possam ter algo que afaste das suas mentes as canções amorosas e lascivas e lhes ensine, em vez delas, outras mais nobres, para que se familiarizem com a bondade, de um modo agradável.» Os corais são harmonizados a três, quatro ou cinco vozes, utilizando dois métodos diferentes: a harmonização *punctus contra punctum,* nota contra nota, mediante a integração da melodia coral numa série sucessiva de acordes, e o emprego de um contraponto mais livre e elaborado, em que todas as vozes, exceto o tenor, conseguem maior independência em relação às restantes.

Daí em diante foi incessante o aparecimento de coleções de corais. Hans Lufft publicou, em 1526, uma versão homofônica do livro de Walther, a fim de que o cidadão comum pudesse ter acesso às simples melodias corais que eram cantadas na igreja, *a capella,* por toda a congregação, já que Lutero não era a favor de que se tocasse órgão durante a celebração da liturgia. Joseph Klug, Valentin Blabst, Johann Kupelmann, Georg Rhaw e muitos outros publicaram também importantes coleções de corais, com o objetivo de recopilar as melodias e os textos que, agora sim, compositores e poetas escreviam para uso específico nos templos.

A Guerra dos Trinta Anos contribuiu para aumentar a devoção dos fiéis, que encontraram no templo e na música ali ouvida o amparo que o conflito bélico parecia negar-lhes e a esperança de uma vida futura melhor. Nasceram assim corais muito mais aperfeiçoados do que os anteriores, tanto literária como musicalmente, fruto da obra de certos poetas (Paul Gerhardt, Johann Heermann, Philip Nicolai, Johann Rist) e compositores (Melchior Vulpius, Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, Johannes Crüger) que cuidaram especialmente da relação música-texto para que o conjunto de ambas pudesse constituir a manifestação mais sincera e íntima possível da fé individual. Com isso, o coral foi perdendo alguns dos seus traços primitivos (modalismo, liberdade métrica, estrutura variável) e evoluiu para uma forma musical caracterizada pela rigidez e esquematismo: a frase musical divide-se em períodos simétricos, cada um dos quais termina numa meia-cadência, para acabar finalmente com uma cadência perfeita; a melodia move-se geralmente por graus con-

juntos, combinados com intervalos primários (quartas e quintas); a harmonização, quase sempre a quatro vozes, é de grande simplicidade, reforçando assim a linha melódica do tiple.

A impressão que o coral provoca no ouvinte é de uma grande firmeza e robustez, fiel reflexo da fé que pretende simbolizar e da imagem luterana de Deus ou Cristo como uma rocha, uma fortaleza (recordemos o título do mais conhecido coral luterano, já citado: *Eine feste Burg ist unser Gott,* isto é, «O Nosso Deus é Uma Poderosa Fortaleza»).

Se no século XVI e primeira metade do XVII o interesse se centrava na composição de novas melodias para os corais, no Barroco deslocou-se para a harmonização das já existentes. Os grandes compositores da segunda metade do século XVII e primeira do XVIII incluirão inúmeros corais nas suas obras, mas serão raras as ocasiões em que comporão as melodias dos mesmos, limitando-se a tomar «emprestadas» as recolhidas nas coleções e a harmonizá-las a quatro vozes. Neste sentido, os corais de Bach são considerados unanimemente como os mais perfeitos expoentes desta forma musical. Aos seus famosos «371» referir-nos-emos quando falarmos da cantata, gênero prolificamente cultivado pelo gênio de Leipzig e no qual o coral luterano teve um papel decisivo.

A influência dos corais na música alemã

Thomas Mann definiu o coral como «o verbo sonoro do espírito luterano» e, como tal, sua importância na música alemã dos séculos XVII e XVIII é fundamental, de forma que quase todos os gêneros musicais se verão influenciados por ele de uma maneira ou de outra. Esta influência far-se-á sentir especialmente em dois campos — música organística e polifonia vocal —, revestindo-se em cada caso de traços distintivos.

No que se refere à música organística, o coral para órgão ocupa um lugar preponderante na literatura para este instrumento em que, numa síntese muito breve, poderemos diferençar os seguintes tipos: a *fantasia coral,* quando a melodia do coral é desenvolvida com grande liberdade pelo compositor; as *variações corais,* (por vezes também conhecidas por *partitas corais*), baseadas na melodia do coral apresentada como *cantus firmus;* o *ricercare coral,* em que a melodia do hino é desmembrada nas suas diferentes frases, que

são tratadas contrapontisticamente; a *fuga coral,* breve composição em que a primeira frase da melodia se converte em sujeito da fuga; e o *prelúdio coral,* talvez a forma mais usual dentre as aqui indicadas, e que consiste numa exposição simples do tema do coral harmonizado, antes de ser cantado pela congregação. Nomes como Sweelinck, Scheidt, Böhm, Scheidemann, Tunder, Buxtehude, Pachelbel e, como genial síntese de todos eles, Bach — que formaram a chamada escola organística alemã — cultivaram com profusão estas e outras variantes do coral para órgão e suas composições constituem, sem dúvida, um dos *corpus* mais belos e perfeitos de toda a música ocidental.

Na polifonia vocal, o coral figura nos três gêneros mais importantes deste período — cantata, oratório e paixão —, conservando sua conformação de peça breve harmonizada a quatro vozes e integrando-se, juntamente com os restantes elementos (coros, árias, *ariosos,* recitativos), no esquema geral da partitura. Unicamente no caso da cantata, seu emprego

Arquivo Salvat

determinava, por vezes, tal como nas composições organísticas analisadas, uma denominação especial —*cantata coral*—, quando toda a obra ou apenas parte dela (geralmente os dois andamentos extremos) se baseava na melodia ou no texto de um coral luterano. Procederemos a um estudo mais pormenorizado da mesma ao abordarmos a cantata barroca de tema religioso.

Os novos rumos que a composição musical seguirá nos períodos clássico e romântico farão do coral luterano uma utilização muito pouco freqüente. Tem de considerar-se como excepcional um certo ressurgir deste nas primeiras décadas do século XIX, anos em que se deu uma renovação do movimento protestante (intimamente relacionado, tal como observamos no século XVI, com as reivindicações nacionalistas que culminaram, mais tarde, na reunificação alemã). Aqui devemos enquadrar, por exemplo, a primeira interpretação moderna da *Paixão segundo S. Mateus,* de Bach, graças a Felix Mendelssohn, ou a 5.ª Sinfonia deste, intitulada «Da Reforma», em cujo último andamento reaparece o famoso coral *Eine feste Burg,* que volta assim a converter-se, de certo modo, no «hino de guerra» de outrora.

Fora deste contexto especificamente luterano, o coral apareceu ainda em algumas obras de finais do século XIX e primeira metade do XX. Assim, Wagner utilizou como motivo da Fé, no *Parsifal,* uma melodia relacionada com o começo do coral *Ó Cabeça Ensanguentada,* várias vezes harmonizado por Bach na *Paixão segundo S. Mateus.* Alban Berg citou textualmente, no Concerto de violino, o coral *Es ist genug* —utilizado também por Bach na Cantata n.º 60. Stravinsky, que recorreu ao coral na terceira parte das *Três Peças para Quarteto de Cordas* e no décimo primeiro número de *História do Soldado,* fê-lo mais como método do que como forma musical. Bartók inseriu-o como seção central do segundo andamento do seu Concerto para orquestra, cuja coda final é também um belíssimo coral que pretende simbolizar —segundo Férenc Fricsay— a fraternidade e a liberdade humanas.

Em todo o caso, é claro que assistimos em todas estas composições a uma «desfuncionalização» do coral, que deixou já de cumprir as elevadas missões que Lutero lhe confiara para se tornar em mais uma forma musical.

A Paixão

A tradição de ler ou declamar os textos evangélicos relativos à crucificação e morte de Cristo, durante os ofícios da semana santa, remonta, pelo menos segundo as notícias de que dispomos, ao século IV. Também consta que, durante quase toda a Idade Média, a Paixão era cantada por um único diácono, que reservava o registro grave para as palavras de Jesus, o médio para o Evangelista e o agudo para a «turba» — que incluía tanto as intervenções do povo como as das restantes personagens que tinham algum papel na narração (Judas, Pedro, Pilatos, etc.) —, utilizando, por outro lado, uma maneira característica de interpretação para cada um deles.

Mais adiante, nos séculos XIV e XV, cada uma destas partes foi confiada a um diácono; uma certa monotonia que a prática anterior comportava diminuiu assim sensivelmente, potenciando-se a natureza dramática do texto, que era seguido com maior facilidade pelos fiéis. Datam também destes séculos as primeiras notícias de uma interpretação coral, se bem que homofônica, da «turba», que, dos finais do século XV em diante, começará já a conhecer esporadicamente realizações polifônicas. Isso fez que as paixões começassem a adotar duas modalidades bem diferenciadas: a *Paixão responsorial* ou *coral* (utilizada em Espanha por Victoria e Guerrero), em que as palavras do Evangelista são tratadas homofonicamente, enquanto as da turba — e por vezes as de Jesus — o são polifonicamente, e a *Paixão motética,* em que todo o texto, à maneira de um moteto, é tratado a duas, três ou quatro vozes. Em ambos os casos, a narração limita-se ao texto evangélico, sem qualquer tipo de trechos acrescentados, se bem que seja freqüente a inclusão de duas breves peças polifônicas no começo *(exordium)* e no final *(conclusio)* da obra, que consistiam, respectivamente, numa indicação do que se vai ouvir e numa reflexão de caráter moralizante sobre o que se escutou.

A partir do século XVII, a composição de paixões centrou-se quase de modo exclusivo nos países protestantes. Paul Steinitz classificou estas paixões luteranas nos três tipos seguintes: 1) *Paixão dramática,* herdeira direta da antiga Paixão responsorial, que se caracteriza por uma alternância de recitativos homófonos e coros polifônicos *a cappella* (as três *Paixões* de Schütz — como adiante veremos — ou a *Paixão segundo S. Lucas,* de Schultze, pertencem a este primeiro tipo); 2) *Oratório-paixão,* em que, além do texto evangélico, se incluem textos não bíblicos de caráter poético, que servem de base à composição de árias, *ariosos,* corais e coros com acompanhamento de instrumentos (este gênero, inaugurado por Thomas Selle com uma *Paixão segundo S. João,* em 1641, alcançará a máxima perfeição com as *Paixões* de Bach); 3) *Paixão-oratório,* em que os textos — verdadeiros libretos — são uma reelaboração poética da morte de Cristo segundo os quatro Evangelhos. Barthold Heinrich Brockes foi o autor do mais popular destes libretos (*Jesus Morto e Torturado pelos Pecados do Mundo*), musicado, entre outros, por Keiser (1712), Telemann (1716) e Händel (1717), que escreveram partituras de carácter nitidamente dramático, cuja fronteira com o gênero operático é difusa.

O tema interessou grandes poetas como Metastásio (1698-1782), autor de *La Pasione di Gesu Christo Signor Nostro,* que serviu também de base a numerosas partituras de compositores italianos, alemães e até um português, João Pedro de Almeida Mota (174?-1817?), radicado em Espanha e autor de uma *Paixão* com aquele texto, não datada, mas seguramente de finais do século XVIII ou primeiros anos do XIX, para solistas, coro e orquestra, só em 1967 descoberta no Palácio de Vila Viçosa (Portugal).

A Paixão, tal como foi concebida a princípio, isto é, como uma composição com uma finalidade litúrgica, perdeu, com estas peças, sua razão de ser. Todavia, na primeira metade do século XIX, durante o renascimento do movimento luterano a que já fizemos referência, aparecerão de novo, juntamente com o descobrimento das obras antigas, algumas paixões de compositores menores. A partir de então, as velhas paixões luteranas converteram-se —como tantas outras composições religiosas— em verdadeiras obras de concerto. Este foi o destino da única partitura do gênero relevante neste século: a *Paixão segundo S. Lucas,* de Penderecki.

A Paixão de Jesus Cristo engloba os temas mais dramáticos da iconografia cristã. Na imagem da página anterior, Pôncio Pilatos exibe Jesus Cristo perante a multidão, que terá de decidir sobre o seu destino.

Na Idade Média, a paixão destinada ao culto era cantada em cantochão, no qual se incorporaram mais tarde todas as variantes da música litúrgica. Mais adiante, a paixão chegará à beira do operático.

Capítulo 42

Análise de obras: de Schütz a Penderecki

As Paixões de Schütz

A primeira obra de Heinrich Schütz (1585-1672) relacionada com o tema da Paixão de Jesus é *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz (As Sete Palavras de Cristo na Cruz),* escrita cerca de 1645. Só em 1653 empreendeu a composição da sua *História da Paixão e Morte de Nosso Amado Senhor e Salvador Jesus Cristo, segundo o Evangelho de S. Lucas,* como ele próprio a intitulou, que pertence ao gênero da Paixão dramática e que, em contraste com *As Sete Palavras* — que incluía cinco partes instrumentais além do contínuo —, não utiliza qualquer tipo de instrumentos, já que seu uso estava proscrito nos ofícios da semana santa. Uma década mais tarde (1665-1666), apareceram as paixões baseadas nos Evangelhos de Mateus e João, também *a cappella,* escritas pelo compositor alemão com a idade de 80 anos.

As três obras mantêm uma estreita afinidade estética, cujo traço predominante é a severa austeridade que caracteriza tanto o recitativo como os coros, os dois únicos elementos alternantes da partitura. Em todas elas, a estrutura é também semelhante: a um breve *introitus* coral em forma de moteto, anunciador do conteúdo da obra, segue-se a narração evangélica, para terminar com uma *beschluss* (conclusão) de caráter místico e moralizante.

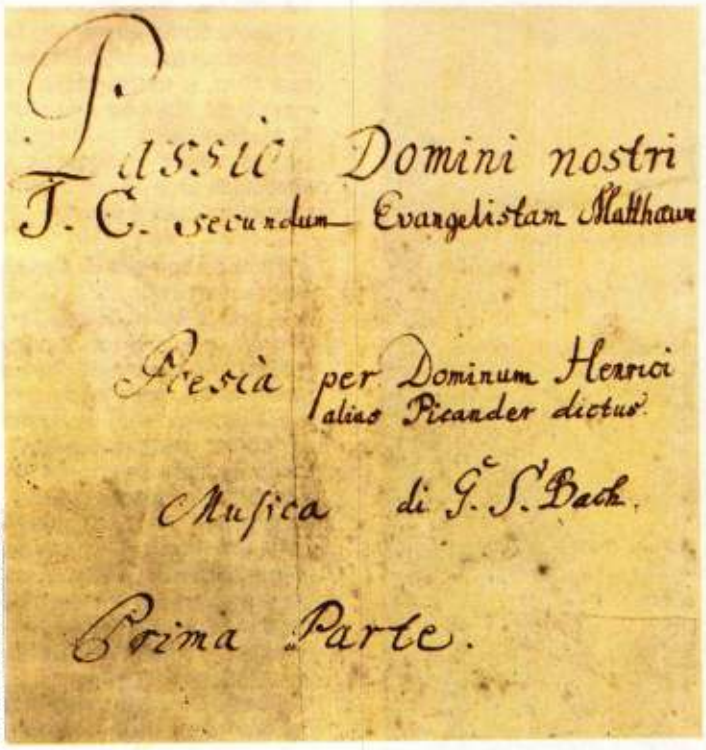
As intervenções solísticas incluem as do evangelista (confiada a um tenor), Jesus (um baixo) e restantes personagens (Caifás, Pedro, Judas, etc.), que cantam seu papel num estilo declamativo próximo do gregoriano, enquanto as palavras do povo, dos discípulos e dos sumos sacerdotes são confiadas ao coro, sempre a quatro vozes. O recitativo é de caráter silábico e só em raras ocasiões Schütz introduz melismas (que chegam a ser de oito notas quando Jesus diz «*Vater*» [«Pai»] na *Paixão segundo S. Lucas*) para acentuar o dramatismo de certas frases; a intenção descritiva dos recitativos é também freqüente, embora, como é lógico, se revista de um caráter muito elementar (o canto do galo, por exemplo). Nos coros, Schütz recorreu amplamente ao contraponto imitativo e, apesar de serem muito breves, desempenham uma importantíssima função dramática, ao quebrarem de chofre o fio da narração.

Se bem que devamos considerar estas paixões como os mais acabados exemplos deste gênero antes das de Bach, não seria correto ver nelas — como freqüentemente se fez — um antecedente imediato destas, já que pertencem a mundos e estilos muito diferentes. Do mesmo modo, a audição da *Paixão segundo S. Mateus,* de Bach, não nos pode induzir a considerar a homônima de Schütz como uma obra «antiga» de mais ou simplista. Trata-se, em ambos os casos, de composições igualmente perfeitas, em que o maior mérito talvez caiba a Schütz, por ter sabido alcançar a perfeição pelo difícil caminho da simplicidade.

As Paixões de Bach

Segundo a *Necrologia* de Bach, escrita pouco tempo após sua morte, foram cinco as paixões escritas por ele, mas só duas — as de S. João (1723) e S. Mateus (1729) — chegaram completas aos nossos dias. Da *Paixão segundo S. Marcos* conservam-se apenas o texto e uma pequena parte da música, dispersa em outras obras, enquanto a baseada no relato de S. Lucas, que, essa sim, se conserva integralmente, é unanimemente considerada como uma obra

Heinrich Schütz, um dos mais importantes compositores da sua época, escreveu três Paixões *com textos respectivamente de Lucas, Mateus e João, nas quais sua música mantém a declamação patética aprendida com Monteverdi em Veneza. Embaixo: uma vista de Dresda, em cuja Igreja de Nossa Senhora repousam os restos mortais de Schütz.*



Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima: capa da Paixão segundo S. Mateus, *de Johann Sebastian Bach; à direita: partitura autógrafa de um coral desta obra, intitulado* Se Alguma Vez Tiver de Partir. *Este coral baseia-se numa antiga canção de amor alemã, publicada em 1601 e que já inspirara, em 1613, outro coral a Paul Gerhardt.*

que Bach copiou para interpretar na Igreja de S. Tomás de Leipzig, mas que de modo algum foi composta por ele. Da suposta quinta Paixão carecemos totalmente de notícias.

A *Paixão segundo S. João* foi escrita por Bach em Köthen, em 1723, e interpretada na Igreja de S. Nicolau, de Leipzig (que alternava anualmente com a de S. Tomás na interpretação das paixões), na sexta-feira santa de 1724. Versões posteriores da obra implicaram a introdução de algumas modificações por parte de Bach, como a utilização do coral *O Mensch, bewein dein Sünde Gross* («Ó Homem, Chora o Teu Grande Pecado») — mais tarde incluído na *Paixão segundo S. Mateus* — como primeiro número da obra; esta e outras modificações foram posteriormente suprimidas por Bach, que adotou integralmente a estrutura inicial na sua última interpretação da partitura.

Se o magnífico libreto de Picander e o próprio caráter do relato de S. Mateus — mais dado à reflexão — contribuem em grande medida para a perfeição formal e substantiva da *Matthäus-Passion,* os mesmos fatores correspondentes agem em desfavor da outra Paixão, composta em 1723: a narração de S. João, com sua ação rápida e eminentemente dramática, não se presta muito aos interlúdios de caráter pio e o anônimo libreto (obra talvez do próprio Bach), que retira e adapta alguns trechos do famoso texto de Brockes, tampouco contribui com o seu esquema formal para a unidade da partitura. Assim, a utilização de uma mesma música em vários grupos de coros (n.os 34 e 50 ou 38 e 42) ou intimamente relacionada entre si (n.os 3, 29 e 46) foi também objeto de controvérsias, já que alguns sustentam que se trata de um recurso premeditado de Bach para dotar a obra de maior coerência, enquanto outros vêem nisso uma conseqüência da pressa do autor em finalizar a redação da obra.

O que é certo é que a *Paixão segundo S. João,* deixando de lado estas questões porventura secundárias, é uma esplêndida obra que recolhe toda a tradição anterior e que serve de insuperável antecipação à *Paixão segundo S. Mateus.* Contém trechos de extrema beleza, como o coro inicial — que anuncia, com suas dissonâncias, com o cromatismo e com o *basso ostinato* de colcheias no contínuo, o drama que se vai passar —, o coro n.° 23, o *arioso* do baixo — *«Betrachte, meine Seele»,* n.° 31 —, o n.° 60, no qual Bach conjugou com mestria uma ária do baixo e um coral harmonizado a quatro vozes —, os corais n.os 27 e 68 e, muito especialmente, a ária do contralto *«Es ist vollbracht»* («Tudo se consumou»), n.° 58, um dos momentos mais altos da arte de Bach.

A *Paixão segundo S. Mateus,* estreada na sexta-feira santa de 1729, na Thomaskirche, de Leipzig, vem sendo considerada, com toda a justiça, uma das mais belas e perfeitas composições musicais de todos os tempos; tal como o resto dos grandes «marcos» bachianos (as *Variações Goldberg, O Cravo bem Temperado,* a *Arte da Fuga,* os *Concertos Brandemburgueses,* o *Orgelbüchlein...*), só se compreende como o fruto de uma contínua evolução na obra de Bach, que, por sua vez, se nos apresenta como uma síntese genial de toda a tradição histórica anterior.

Não é fácil — e talvez também não seja frutuoso — analisar uma obra destas características em apenas umas quantas linhas. Sirva-nos, para começar, um breve exame comparativo das duas paixões de Bach que chegaram até nós: em primeiro lugar, a *Paixão segundo S. João* é uma obra mais breve e menos ambiciosa do que a *Matthäus-Passion,* cuja unidade formal, como já se referiu, foi plenamente conseguida; o caráter de ambas é também completamente diferente: enquanto naquela o dramatismo (refletido sobretudo nos numerosos coros da partitura) é provavelmente o seu traço mais peculiar, esta distingue-se pelo seu tom contemplativo e sereno; em terceiro lugar, Bach concedeu, na sua segunda obra, maior importância às árias (15 contra 8), normalmente precedidas de *ariosos* (11 contra 2) com o fim de preparar o ambiente daquelas; os recitativos do Evangelista e de Jesus também assumem traços distintivos em cada uma das paixões: assim, os recitativos do primeiro são mais descritivos na *Johannes-Passion* (os melismas dos n.os 26 e 30, tentando

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

Em cima: O Calvário, *de Paolo Veronese (1526-1588), na mais rigorosa tradição da iconografia católica da Paixão. Com o mesmo respeito pela tradição litúrgica, compôs Penderecki sua* Paixão segundo S. Lucas, *estreada na catedral de Munique.*

simbolizar a luta e os açoites, por exemplo), embora um pouco menos elaborados do que os da *Matthäus*, enquanto os de Jesus são acompanhados naquela (que sublinha o aspecto humano de Cristo) pelo órgão e o contínuo, e nesta (que nos mostra um Jesus mais divino do que humano) por toda a seção de cordas; por último, tanto a utilização de dois coros e duas orquestras claramente separados, como a cuidada instrumentação de coros e árias, conferem à *Paixão segundo S. Mateus* uma maior riqueza polifônica e tímbrica do que a conseguida por Bach na Paixão de 1723.

O magnífico libreto de Christian Friedrich Henrici — mais conhecido pelo pseudônimo de Picander — proporcionou a Bach possibilidades insuperáveis para demonstrar toda sua sabedoria musical, patente na harmonização dos corais, no tratamento contrapontístico e vocal dos coros, na perfeita relação música-texto ou na beleza da linha melódica das árias. São exemplo disso o caráter diferente que adquire uma mesma melodia coral (a já citada «Ó Cabeça Ensanguentada e Ferida», utilizada por Bach em cinco ocasiões), em virtude da sua harmonização, diretamente influenciada pelo lugar da narração em que aquela se situe; os coros inicial e final — de uma beleza surpreendente —, que são duas das obras-primas da extensa polifonia bachiana; o brevíssimo coro n.º 73, que traduz de maneira incomparável o texto evangélico, e, para terminar esta relação exemplar, a ária do contralto *«Erbarme dich»*, cuja melodia a converte, por direito próprio, num dos mais belos momentos de toda a peça.

A imensa riqueza da partitura — em que, como em toda a produção de Bach, abundam os elementos simbolistas — tornou-a o mais perfeito expoente de um movimento não especificamente musical — o luteranismo — que, a partir do simplicíssimo coral, ergueu um edifício sonoro de difícil paralelo na história. Mas, ao mesmo tempo, essa peculiar maneira bachiana de conceber a música como expressão de um sentimento universal fez da sua obra, e muito especialmente da *Paixão segundo S. Mateus* — à margem de credos, raças ou lugares, o símbolo de uma arte ao mesmo tempo humana e eterna.

A *Paixão segundo S. Lucas*, de Penderecki

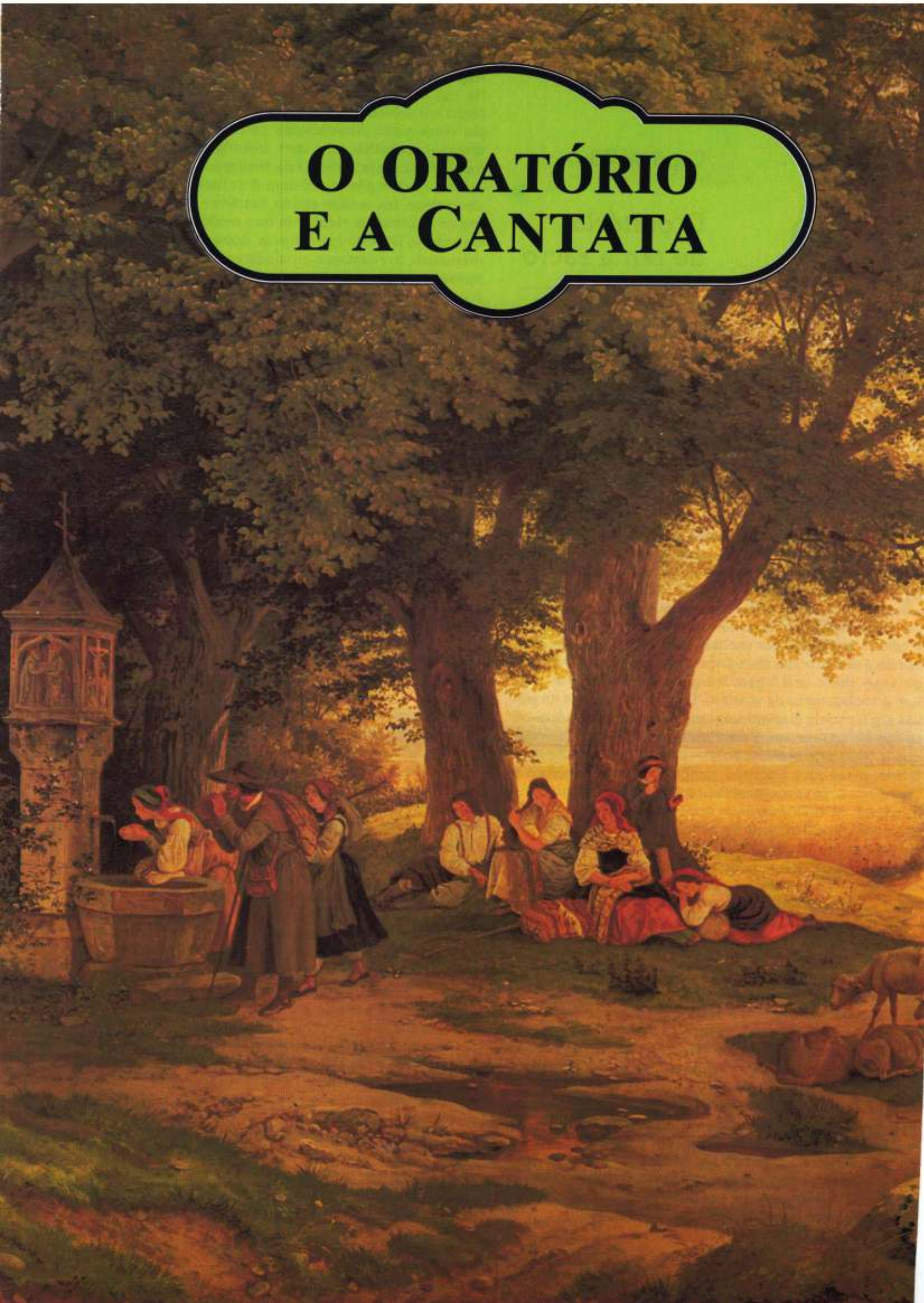
A *Passio et Mors Domini Jesu Christi secundum Lucam* (1963-1965), do compositor polonês Krzysztof Penderecki (nascido em 1933), constitui, até agora, o último degrau na longa tradição de pôr em música o relato bíblico da paixão e morte de Cristo. É a única escrita em linguagem estritamente contemporânea, consta de vinte e seis números e divide-se em duas partes estruturalmente simétricas. Os textos utilizados, em latim, são extraídos do Evangelho de S. Lucas (com uma ou outra passagem de S. João), para a narração dos fatos, e de fontes muito diversas *(Salmos, Missal Romano* e *Breviário Romano)*, para as árias e os coros.

As vozes solistas incluem um barítono — que canta as palavras de Cristo —, um baixo — as de Pedro, Pilatos e do Bom Ladrão — e um soprano, que tem a seu cargo as palavras da criada que interroga Pedro, além de três árias próprias. A narração do Evangelista, pelo contrário, não é musicada mas simplesmente recitada por um declamador, enquanto o coro — por vezes com acompanhamento orquestral, por vezes *a cappella* — se encarrega de dar vida à turba.

Musicalmente, a obra procura conjugar elementos tradicionais — o canto gregoriano, por exemplo — e técnicas contemporâneas — aleatoriedade — dentro dos esquemas das paixões bachianas, das quais encontramos não poucas referências ao longo da partitura. Do mesmo modo, o motivo B-A-C-H (si bemol, lá-dó-si, na notação latina) constitui a força motriz de toda a obra, na qual aparece tanto textualmente como formando parte de séries dodecafônicas. Com a introdução destes elementos, Penderecki parece ter querido homenagear o autor da *Paixão segundo S. Mateus* e, de certo modo, tenta unir duas obras que, apesar de terem pontos em comum muito importantes, mais de dois séculos se encarregaram de separar. ■

Arquivo Salvat

O Oratório e a Cantata



Capítulo 43

O oratório de tema sacro

No seu artigo para o dicionário *The New Grove,* Howard E. Smither definiu o oratório nos seguintes termos: «Uma extensa musicalização de um texto sacro composto de elementos dramáticos, narrativos e contemplativos. Salvo uma maior ênfase posta no coro durante a maior parte da sua história, as formas e estilos musicais do oratório tendem a aproximar-se dos da ópera e o modo normal de interpretação é o próprio de um concerto (sem cenário, sem guarda-roupa teatral ou ação). O oratório foi cultivado especialmente nos séculos XVII e XVIII, mas continuou sendo posteriormente um gênero significativo.»

Apesar da cautela e latitude desta definição, que pretende deixar as portas abertas para possíveis fenômenos não previstos, não se revela plenamente satisfatória, porque deixa na penumbra aspectos fundamentais. Pondo de parte o tema até certo ponto tangencial da não encenação, que nem sempre é aplicável, pois há oratórios que foram representados, o certo é que ficam por explicar fatos tão essenciais como as relações com zonas fronteiriças: por exemplo, aquelas criações que, tendo uma função litúrgica ou «paralitúrgica», adotam a configuração do oratório. É o caso da música da paixão em forma de oratório, denominada «paixão-oratório». E tampouco contribui para clarificar a problemática pretender que o texto seja «sacro», pois — independentemente de o termo, pelas suas múltiplas ressonâncias, ser equívoco e impreciso —, se se aceitasse essa posição, ficariam excluídos do gênero os muitos casos de oratórios «profanos» com textos mitológicos, heróicos, lendários, pastoris, etc. E, por outro lado, passa-se por alto a dimensão épica, coletiva e até cósmica que permite enfrentar os grandes problemas do homem perante a Natureza e a sociedade, os enigmas, os heróis culturais, as civilizações e as utopias coletivas.

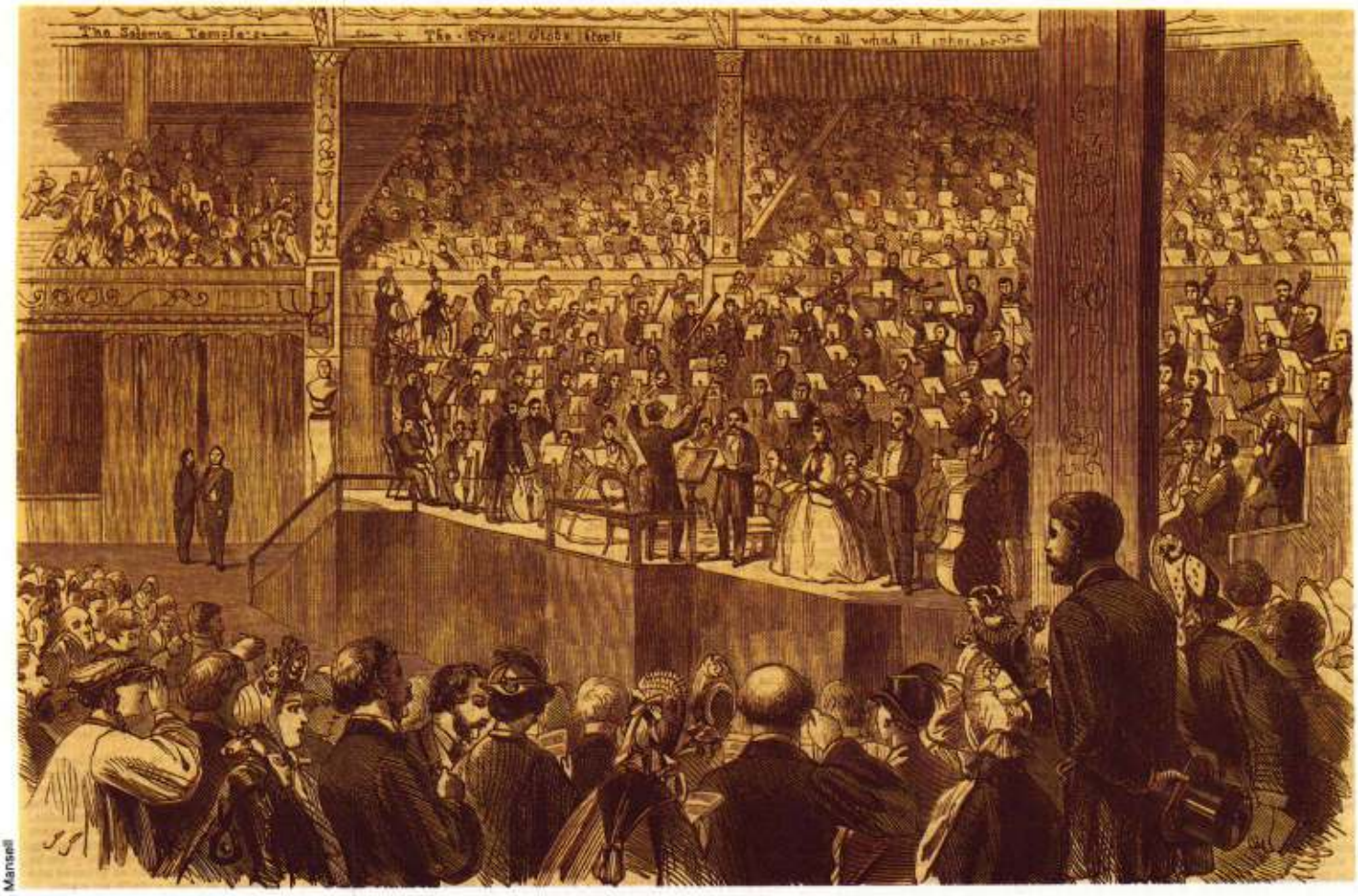
Outras definições, sem uma intenção exaustiva, mais modestas, procuram unicamente testemunhar uma fase histórica concreta do desenvolvimento do oratório. Para o *Dicionário Musical, de* Grassineau, de 1740, é «uma espécie de ópera espiritual». Na realidade, nessa época, os termos *oratório* e *drama sacro* eram praticamente intercambiáveis. Para os oratórios de Händel, porventura o expoente máximo deste gênero, Winton Dean deu uma definição panorâmica que não poupa aspectos culturais e sociais, sempre interessantes para avaliar qualquer fenômeno histórico. Segundo este autor, trata-se de uma síntese cosmopolita de ópera italiana, paixão germânica, teatro clássico francês e *masque* inglesa, dirigida à edificação e entretenimento de uma classe média ampla e em expansão, caracterizada pelo seu culto da razão, pela sua piedade sem entusiamo e pelas suas grandes iniciativas no campo da beneficência pública e na criação de instituições para a promoção das artes e das ciências.

Aspectos morfológicos

Na sua fisionomia mais exterior, o oratório apresenta-se como um universo extenso, integrado por partes variadas e por vezes muito diferenciadas, pertencentes a gêneros distintos — recitativo, ária, coro, interlúdio e abertura instrumentais, etc. Para unificar esta amálgama de elementos dispersos e heterogêneos existem dois meios, que se podem denominar, em sentido amplo, literário e musical. Relativamente ao primeiro, recorde-se que, tendo o oratório nascido do mesmo impulso que a ópera, adotou como ela o estilo dramático, o recitativo e a melodia acompanhada, mas conservando, em termos gerais, a riqueza polifônica herdada. Tal como a ópera, o oratório tem um libreto que proporciona o fio dramático, épico ou narrativo que dá validade e «sentido» à sucessão de acontecimentos musicais, projetando-os coerentemente em direção ao desenlace. Do ponto de vista musical, o fator unificador decisivo desta forma «compósita» que é o oratório, logo desde a primeira fase do Barroco, foi a tonalidade. Falou-se muito deste aspecto relativamente às grandes formas da música instrumental — sonata, sinfonia, etc. — e, em contrapartida, muito pouco no concernente à ópera e ao oratório, se bem que sua operatividade nestes gêneros nem por ter adotado uma configuração mais livre e flexível foi menos decisiva do que naqueles. O plano tonal é, portanto, um fator significativo da máxima importância, clarificador das diversas forças que confluem em obras normalmente de grande extensão e às quais espreita sempre o perigo da dispersão e da desagregação.

Vejamos alguns exemplos de estrutura tonal em várias obras conhecidas. A propósito de *O Messias,* de Händel, o oratório mais popular da história do gênero, Anthony Hicks teceu as seguintes considerações: «A seqüência dos números tinha de refletir o fio do pensamento subjacente e cada versículo ou grupo de versículos devia ter o seu lugar no contexto como parte de um todo. Händel conseguiu isto sobretudo por uma estrutura tonal cuidadosamente planejada. Esta proporciona, de forma imediata, o quadro unificador e contribui igualmente para a continuidade. *O Messias* não foi escrito numa tonalidade determinada, mas sua aspiração à tonalidade de ré maior, que se associa com a glória e a luz, torna-se imediatamente evidente. Na primeira parte, esta tonalidade surge de quando em quando, em momentos significativos, e irrompe, no seu característico som de trombetas, quando o coro entoa *'Glory to God...',* mas sua sonoridade é ainda distante. Durante a seção da paixão, na segunda parte, produz-se uma sensação de eclipse à medida que a música se move com desolação através das tonalidades bemóis mais remotas. A tonalidade de ré maior só se repete em *'Let all the Angels of God'* (que celebra o acolhimento de Cristo elevado aos céus) e mesmo aqui não se dá senão um breve aparecimento. Só no momento em que *'the Kingdom of this world is become the Kingdom of our Lord',* Händel permite, por fim, que a tonalidade de ré maior adquira todo o seu esplendor apocalíptico. Dois novos aparecimentos desta tonalidade na terceira parte, um para a promessa da ressurreição universal no dia do Juízo Final, outro para a visão de Cristo no seu trono celestial, conferem a esta obra uma conclusão radiante».

Não é menos rotundo e esclarecedor é o esquema de *Saul,* outra das grandes criações händelianas. Também aqui a integração e unidade dos elementos musicais se conseguem graças ao princípio da tonalidade, que, neste caso, é dó maior, não especialmente freqüente no catálogo de Händel.



Mansell

A abertura, o primeiro e o último coros, bem como as cinco sinfonias instrumentais, indicadoras do tempo decorrido entre as respectivas cenas e que actuam à maneira de eixos da ação, estão nessa tonalidade.

Um último exemplo da importância do universo tonal como meio de coesão expressiva é proporcionado pelo *Oratório de Natal*, BWV 248, de Johann Sebastian Bach. Para alguns comentaristas, o título de oratório não é apropriado a esta obra, devendo antes falar-se de uma série de seis cantatas, sobretudo levando em conta que se sua execução, por razões funcionais, tinha de ser escalonada ao longo de duas semanas, aproveitando a ocasião de seis dias de festas religiosas e, ainda por cima, em duas igrejas diferentes. Mas um estudo das características musicais da composição revela em Bach um desejo de conseguir uma estrutura arquitetônica homogênea e perfeitamente articulada. A seqüência de tonalidades e a instrumentação configuram uma espécie de grande rondó. A primeira, terceira e sexta cantatas estão na tonalidade principal de ré maior; nelas brilha a sonoridade de trombetas, timbales, flautas e oboés, a que se somam as das cordas. A segunda, quarta e quinta cantatas, nas tonalidades de sol, fá e lá maior, respectivamente, apresentam um colorido mais íntimo e contido; a segunda é dominada inteiramente pelas madeiras, com a adição de quatro oboés — dois *d'amore* e dois *da caccia* — e duas flautas ao grupo das cordas. Na quarta e quinta cantatas intervêm, além das cordas, dois oboés, do que resultam sonoridades mais veladas. Na quarta cantata, que vem a ser o centro de toda a composição, somam-se também ao conjunto duas trompas, instrumentos que só se escutam nesta parte dedicada ao Ano Novo.

Em cima: reprodução de uma interpretação de O Messias, *de Händel, em Londres, nos finais do século passado. Na vida inglesa, tornou-se prática habitual a interpretação desta obra por coros, quer de profissionais, quer de amadores, que a cantam nas cerimônias da quaresma ou da semana santa. Embaixo: um antigo cartaz que anuncia um concerto de* O Messias, *designado como «um novo oratório sacro». O anúncio adverte que os lucros serão para uma fundação de músicos e suas famílias.*

N.B. Every Ticket will admit either one Gentleman, or Two Ladies.

COVENT-GARDEN.
By SUBSCRIPTION.
The Ninth Night.

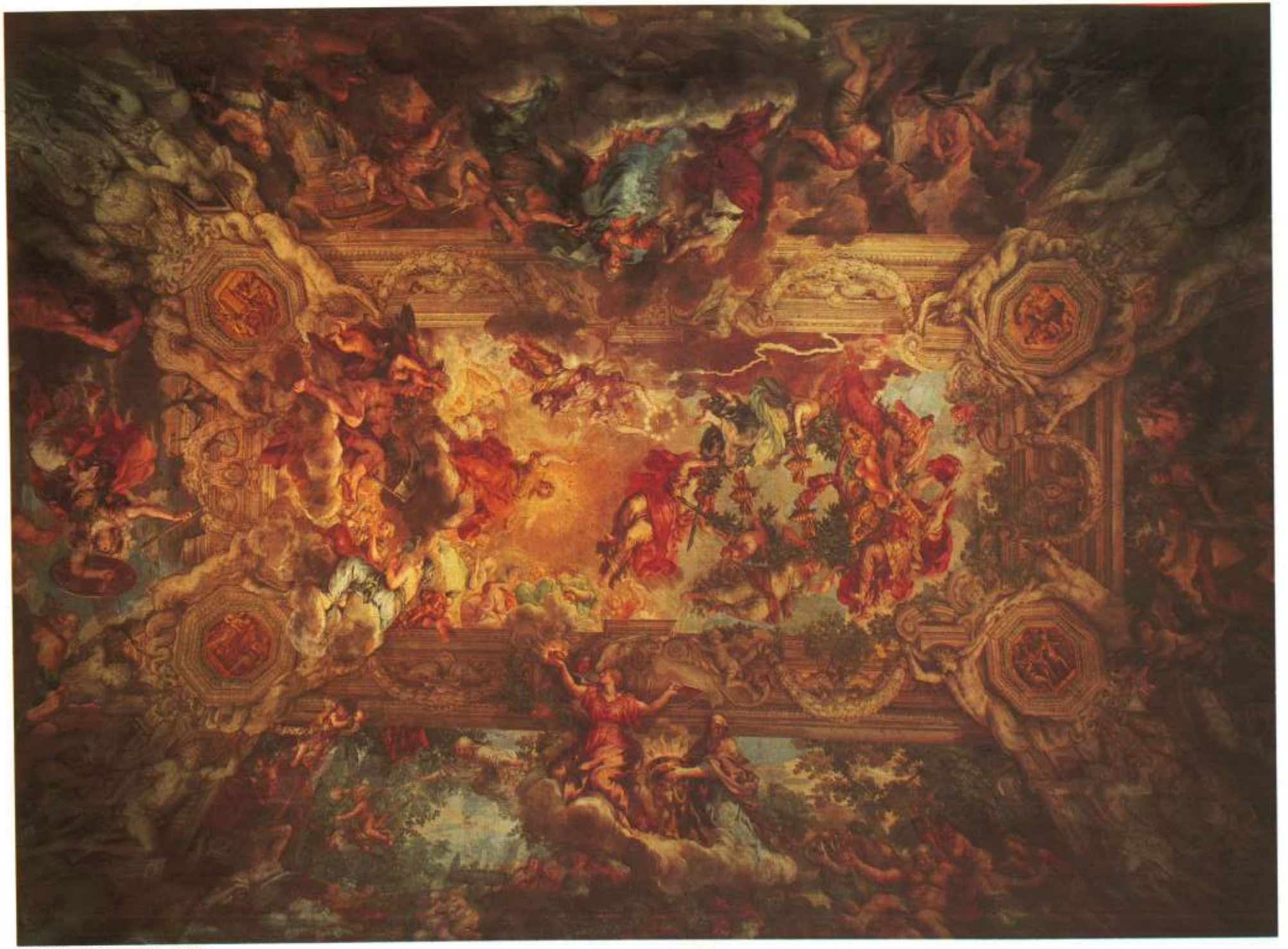
AT the Theatre-Royal in Covent-Garden, Wednesday next, will be perform'd
A NEW SACRED ORATORIO.
A CONCERTO on the ORGAN,
And a Solo on the Violin by Mr. DUBOURG.

Tickets will be deliver'd to Subscribers on Tuesday next, at Mr. Handel's House in Brook-street.

Pit and Boxes to be put together, and no Person to be admitted without Tickets, which will be deliver'd that Day, at the Office in Covent-Garden Theatre, at Half a Guinea each. First Gallery 5 s. Upper Gallery 3 s. 6 d.

The Galleries will be open'd at Four o'Clock. Pit and Boxes at Five.

For the Benefit and Increase of a FUND *esta-blish'd for the Support of Decay'd* MUSICIANS, *or their Families.*



Palácio Barberini, Roma/Arquivo Salvat

No Concílio de Trento estimulou-se uma estética ao serviço da Igreja e dos seus mais importantes protagonistas. A pintura dos tetos de igrejas e palácios do século XVII oferece um relato fabuloso e cheio de símbolos da espiritualidade da Contra-Reforma.
À esquerda: de Pietro da Cortona, A Glória do Reinado de Urbano VIII *(1633-1639), num teto do Palazzo Barberini, em Roma.*

À direita: retrato de Georg Friedrich Händel, o notável compositor alemão que acabou por adotar a nacionalidade britânica. Entre 1706 e 1710, Händel residiu em Itália, a fim de aperfeiçoar seus conhecimentos em matéria de ópera, tendo chegado a gozar de uma grande popularidade e prestígio em algumas cortes italianas. A partir de 1736, refeito de uma grave doença, dedicou-se quase exclusivamente a compor oratórios. Durante sua vida, escreveu um ciclo dramático de trinta e dois oratórios. O mais conhecido de todos eles, O Messias, *é considerado uma obra-prima.*

Simion/Ricciarini

Formas musicais concretas

As formas musicais que vão desfilando, por vezes em misturas muito ousadas, ao longo do oratório estão em função das fontes literárias adotadas, bíblicas, litúrgicas, madrigalescas, históricas, etc. As três formas fundamentais que constituem os pilares sobre os quais assenta a maioria dos oratórios barrocos, clássicos e muitos românticos são o recitativo, a ária e o coro.

O recitativo *secco* constitui o meio idôneo para a realização musical da narração dos principais fatos externos que compõem o argumento. Esta narração é confiada a um solista, o *Historicus* do oratório latino, o Evangelista, etc., que canta as partes narrativas com simples acompanhamento do contínuo. Na maior parte das suas intervenções, é um narrador objetivo. O recitativo *secco,* de clara origem operática, proporciona uma base apropriada para essa objetividade; é um recitativo simples, silábico, sobre acordes de suporte no contínuo.

Contudo, este processo linear quebra-se nas ocasiões em que, no meio da declamação silábica, se recorre a certas convenções figurativas, como a de sublinhar uma palavra importante ou expressiva por meio de uma vocalização melismática, processo que, por outro lado, já vinha sendo utilizado desde os primeiros operistas da Camerata Fiorentina. Em tais circunstâncias, o narrador abandona sua atitude distanciada e participa, mesmo apaixonadamente, nos fatos descritos, o que traz notáveis possibilidades dramáticas. Na mesma ordem de idéias, o acompanhamento do contínuo tampouco tem sempre uma função «neutra», participando em certos momentos ativamente na narração — descrição de fenômenos naturais, anímicos, etc.

Outra modalidade morfológica de interesse evidente, numa situação intermédia entre o recitativo *secco* e a ária, é o recitativo *accompagnato* ou *arioso.* Coincide com o primeiro, na declamação silábica do canto sobre sucessões de acordes, e com a segunda, pelo revestimento instrumental, se bem que se distinga dela e da sua estrutura melódica pela presença, persistente em muitos casos, de um motivo figu-

rativo característico. Em Bach e, em menor medida, em Händel, o elemento instrumental dos *ariosos* constitui o fator dramático essencial. Normalmente, segue um desenho rítmico ou melódico, muitas vezes descritivo, que se mantém obsessivamente durante todo o trecho. Sobre este desenho, que assegura a unidade temática e o vínculo melódico, a voz, isenta desta função, modula livremente sem tema nem simetria, arrastada pelo lirismo das palavras, num estilo eminentemente instrumental. Fora do desenho instrumental subjacente, tudo é, portanto, livre: não há nem tema, nem unidade tonal, nem conclusão cadencial.

Segundo se crê, o estilo *arioso,* ideal para manter a homogeneidade de cenas com uma certa extensão, foi introduzido, pela primeira vez, de forma sistemática nas suas óperas por Reinhard Keiser, nos começos do século XVIII. Händel também o adotou nas suas óperas alemãs e, posteriormente, em 1716, na *Paixão Brockes.* Bach utilizou já amplamente o *arioso* nas cantatas anteriores a 1720. De resto, a terminologia, mesmo entre os próprios compositores, é imprecisa. Em 1730, Rameau intitulava essas passagens de *«air»*. Em 1742 mudou o termo para *«en air»*. Bach denominou-o simplesmente «recitativo» e Händel, pelo contrário, «ária». Vemos, portanto, que a nomenclatura pouco esclarece sobre o tema, talvez pela própria natureza ambígua e imprecisa do *arioso.*

A ária, ainda embrionária cerca de 1650 nas óperas de Cavalli (por exemplo, *Serse*), foi amadurecendo e generalizou-se a partir de Alessandro Scarlatti. No discurso dramático, a ária expressa subjetividade. Neste sentido, tem conotações negativas, uma vez que, em muitos casos, pode quebrar arbitrariamente a continuidade da narração e da peripécia. Deste ponto de vista, foi objeto de muitas críticas, nem sempre equânimes e que, na sua posição a-histórica, se revelaram incapazes de compreender esta forma como um produto do iluminismo racionalista e como veículo de inteligibilidade.

A modalidade de ária mais praticada, a chamada *da capo,* consta de três partes, a terceira das quais é a repetição da primeira e a segunda uma parte contrastante, geralmente escrita na tonalidade relativa menor ou maior. Isto implica que na seção final se volta ao ponto de partida, em muitos casos com efeitos desastrosos para a evolução geral da ação dramática. Contudo, existem possibilidades de modificar o esquema, e saber propô-las e aproveitá-las é uma pedra de toque para os compositores. A ária *da capo,* como esquema de composição, foi abandonada em muitos casos em benefício de uma ordenação, mais flexível e adaptável ao texto, do material sonoro. Os exemplos seriam intermináveis. Escolhemos uma vez mais Händel: das dez árias que compõem *O Festim de Alexandre,* apenas duas adotam a forma *da capo;* e só quatro das trinta de que consta *Saul.* Na realidade, nos oratórios da maturidade de Händel, a ária *da capo* é reservada a episódios estáticos, em que uma personagem expressa um pensamento que tem um caráter geral e não está relacionado com o que se segue.

Quanto às peças concertantes, quer sejam duetos, quer conjuntos para mais de dois solistas, costumam expressar concórdia — por exemplo, duetos de amor — ou conflito, mas formalmente podem considerar-se um prolongamento da ária, cujo esquema seguem, embora com variações substanciais em certos casos.

Em geral, pode afirmar-se que os solistas, qualquer que seja o veículo de expressão adotado — recitativo, *arioso,* ária —, desempenham funções narrativas ou representativas; estas últimas cristalizam na encarnação de personagens da ação, de símbolos, ou, melhor, de porta-vozes, de vivências e de representações coletivas, se bem que este último aspecto seja normalmente assumido pelo coro.

O coro tem uma importância tal no oratório que sua preponderância tem servido de base para distinguir este género da ópera. É impossível enumerar as formas musicais assumidas pelo coro na história do oratório, devido à sua extraordinária variedade. Praticamente, não há molde conhecido — prelúdio, fantasia, fuga, chacona, simples declamação ou recitativo, ária, trecho homofônico, canções de dança, moteto, escrita *a cappella, concerto grosso,* passagens madrigalescas — ou puramente livre que não tenha sido explorado até às suas últimas conseqüências. A transcendência do coro não é só, porém, musical mas também dramática, de onde deriva sua polivalente função de mediador, comentador e participante, tão afim da desempenhada na tragédia grega.

Como refere acertadamente Raymond Myers a respeito do universo händeliano, mas generalizável a todas as matizações da história do oratório, «os coros substituem o espaço do cenário e a ação; revelam o critério básico com que foram desenhados os caracteres dos diversos protagonistas e mantém a chave emocional e a finalidade ética da composição. Algumas vezes, pintam os sentimentos dos participantes na ficção; outras, servem um propósito didático, propondo lições morais; freqüentemente, descrevem uma ação especialmente comovedora, para a qual a voz do narrador solista se tivesse demonstrado insuficiente».

Ao atuar em e sobre a ação, o coro mostra-se o meio apto para expressar os grandes modelos coletivos de conduta e pensamento. Um caso particular deste aspecto é o dos corais das paixões e também dalguns oratórios em sentido estrito, como *Paulus* (1836), de Mendelssohn. No plano geral de tais obras, os corais, escolhidos do rico patrimônio lírico protestante, têm uma missão de síntese e, ao mesmo tempo, de comunicação entre os outros estratos. Perante a «objetividade» da narração evangélica e as efusões subjetivas dos textos livres, os corais incorporam os sentimentos e aspirações coletivas da comunidade. A pura individualidade fica abolida com a ajuda de uma tradição lírico-musical que, em alguns casos, remonta a vários séculos atrás. Além da sua importância puramente morfológica, sua inserção tem um significado tal que define o *ethos* do conjunto da obra.

As peças puramente instrumentais também têm cabimento no oratório, geralmente como aberturas ou peças de gênero — batalhas, danças, pastorais, cenas sobrenaturais, tempestades, catástrofes naturais, etc.

Por vezes, a abertura ou prelúdio assume real importância, quer pelos valores musicais (caso de *A Criação,* de Haydn), quer pela sua dimensão simbólica (caso da abertura de *Paulus,* de Mendelssohn, elaborada sobre o coral *«Wachet auf»*). Os trechos orquestrais tomam singular relevância em obras como *Christus,* de Lizst.

Origens e principais manifestações históricas do oratório sacro

Os antecedentes remotos do oratório encontram-se em diversas manifestações do teatro medieval, tais como milagres, mistérios ou moralidades, nos dramas litúrgicos, nas *sacre rappresentazioni,* nos *laudi spirituali.* Mas o início real do gênero deve ser procurado nos finais do Renascimento e começos do Barroco, sob o mesmo impulso que fez, paralelamente, nascer a ópera. Durante o século XVI, abriu caminho

Arquivo Salvat

a nova noção de monodia acompanhada, em que o acompanhamento implicava o encadeamento de agregados harmônicos. O acorde — conceito vertical — substituiu o pensamento horizontal e linear dos polifonistas. Tornou-se necessário organizar este acompanhamento e estabelecer suas leis. O baixo cifrado constituiu uma primeira tentativa de codificação de acordes e dos seus encadeamentos. A noção de função harmônica foi o pilar sobre o qual se apoiou a *nuova musica*. A monodia acompanhada tornou possível a encarnação individual de uma personagem, o que constituiu a verdadeira chave do teatro musical e do *stile rappresentativo*. Ao mesmo tempo, surgiu o conceito de ação dramática completa, de poema escrito para ser musicado de forma total, segundo as novas leis do «recitar cantado» ou recitativo melódico.

O oratório mantém estreita relação com a Congregazione dell'Oratorio em Roma, fundada por S. Filipe de Néri. Este, seguindo as diretrizes do Concílio de Trento, iniciou com seus seguidores reuniões e exercícios espirituais na igreja romana de San Girolamo della Carità; entre estas atividades, figurava o canto de *laudi spirituali*, procurando recuperar o sentido popular e militante que estes haviam tido na sua época primitiva, em ambientes franciscanos. No último terço do século XVI, diversos livros de *laudi* foram publicados por Giovanni Animuccia, Francisco Soto de Langa e Giovenale Ancina.

Quando a Congregazione dell'Oratorio foi oficialmente reconhecida, passou para a Igreja de Santa Maria in Valicella. Ali, na Chiesa Nuova, em fevereiro de 1600, foi representado aquilo que se considera o primeiro oratório: *La Rappresen-*

A 19 de fevereiro de 1736 estreou-se com grande êxito, no Covent Garden, de Londres, O Festim de Alexandre, *oratório que Händel compôs em honra de Santa Cecília, inspirado numa ode de John Dryden. Nesta obra, em que só duas das suas dez árias adotam a forma* da capo, *narra-se o banquete que Alexandre Magno ofereceu por ocasião da conquista de Persépolis. Em cima: cabeça de Alexandre, um retrato idealizado do grande conquistador, pertencente à época helenística.*

Ao longo da história, o coro incorporou-se a todas as formas musicais. No oratório alcançou uma excepcional importância, não só pelo aspecto musical, mas também pela sua função dramática, herança do coro da tragédia grega. Assim como outras formas originalmente litúrgicas, o oratório teve muitas vezes como destinatária a sala de concertos; à direita: a grande sala do Palácio Schleissheim, durante uma audição.

Zefa/Salmer

Arquivo Salvat

À esquerda: fachada do Oratório de S. Filipe de Néri, obra de Francesco Borromini, iniciada em 1637, em Roma. S. Filipe de Néri, místico da Contra-Reforma, começou as atividades do futuro Oratório em 1551, na Igreja de San Girolamo della Carità, na qual seus seguidores se podiam dedicar ao canto de laudi spirituali. *Reconhecida oficialmente a Congregação do Oratório por Gregório XIII, em 1600 representou-se na Igreja de Santa Maria in Valicella o primeiro oratório da história,* La Rappresentazione di Anima e di Corpo, *de Emilio de' Cavalieri.*

Kapsberger, músico alemão que passou toda sua vida em Itália, recebeu, em 1622, a encomenda de escrever uma obra sobre Santo Inácio de Loyola, para celebrar a canonização deste santo. Esta obra e sua ópera posterior, Fáeton *(1630), ambas perdidas, estabeleceram sua fama como compositor dramático. Na imagem da direita:* A Glória de Santo Inácio, *pintura da abóbada da capela do santo na Igreja de Il Gesù, em Roma.*

tazione di Anima e di Corpo. O autor, Emilio de'Cavalieri, nascido em Roma (1550-1602), fora diretor das atividades artísticas e culturais da corte de Fernando I de Médicis, grão-duque da Toscânia, e exerceu uma influência decisiva na formação e desenvolvimento da ópera florentina e dos seus temas mitológicos. *La Rappresentazione* deve ser considerada como uma tentativa de pôr a ópera, ou, melhor, o *dramma per musica* (essa forma artística nova que fora ensinada por eruditos e intelectuais, que se propunham fazer reviver a antiguidade para um público culto da corte) ao serviço do movimento laico, ao mesmo tempo que se satisfaziam as exigências de um teatro espiritual. Obra híbrida, constitui uma das muitas tentativas de resgatar da arte secular formas que pudessem ser úteis à promoção da *ecclesia militans,* muito cara às idéias patrocinadas pelos jesuítas, que deram origem a um sem-fim de obras de finalidade propagandística, como, por exemplo, *A Apoteose de Santo Inácio,* de Johannes Hieronymus Kapsberger.

Por outro lado, a ópera de tema sacro, que se representava no teatro, não era fácil de distinguir do oratório. Para inaugurar o grande teatro do Palácio Barberini, em 1632, escolheu-se uma obra edificante: *Il Sant'Alessio,* com música de Stefano Landi, cenografia de Lorenzo Bernini e texto do cardeal Rospigliosi (mais tarde, papa Clemente IX), feliz autor de alguns dos primeiros libretos de ópera cômica.

Cerca de meados do século XVII tinham-se desenvolvido dois tipos de oratório em Itália, o *oratorio latino* e o *oratorio volgare,* que utilizavam, respectivamente, textos em latim e em italiano. Para os últimos, escreveram música compositores como Marco Marazolli, Luigi Rossi e Agostino Diruta. O oratório latino teve o seu máximo expoente em Giacomo Carissimi. Os textos, salvo em dois casos, pertencem à Vulgata, com acréscimos em algumas árias e outros episódios independentes. Um narrador (Historicus) expõe a ação e o coro adquire neles uma singular relevância. A obra de Carissimi tornou-se conhecida na Europa graças aos seus discípulos do Colégio Germânico-Húngaro: Christoph Bernhard, Johann Kespar Kerll, Johann Philipp Krieger e Marc-Antoine Charpentier; o uso do latim no oratório continuou no século XVIII em produções de Bonifazio Graziani, Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi *(Giuditta Triumphans,* de 1715) e Baldassare Galuppi.

O oratório italiano teve uma ampla difusão e foi interpretado nas cortes católicas da Europa Central, tendo chegado a conhecer um especial florescimento em Viena.

Uma das mais importantes raízes do oratório germânico

Saimer

é a «história» luterana, música sobre letra da Bíblia, destinada a ser interpretada na igreja durante os serviços religiosos. O maior autor de oratórios do século XVII é Heinrich Schütz, que associa elementos alemães e italianos, alcançando um fascinante equilíbrio entre austeridade e exuberância. Há muitas obras na Alemanha da primeira metade do século XVIII designadas como oratórios, mas a verdade é que o título pouco contribui para dilucidar sua verdadeira natureza. É o caso das três obras para as quais Bach utilizou o termo «oratório»: o do *Natal,* BWV 248, o da *Páscoa,* BWV 249, e o da *Ascensão,* BWV 11, que participam das características da cantata de igreja e, ao mesmo tempo, contêm excertos narrativos das Escrituras, cantados pelo Evangelista.

A música das paixões, apesar da sua função religiosa, devido à combinação de elementos narrativos, dramáticos e contemplativos e ao seu estilo musical, derivado, entre outras fontes, do mundo da ópera, pode ser considerada similar do oratório e, por vezes, revela-se árduo estabelecer uma distinção clara. Em Itália, o tema da Paixão deu lugar a um gênero separado no campo do oratório. Já em data tão recuada como 1643 se estreara o *Oratorio per la Settimana Santa,* de Luigi Rossi. Obras deste tipo interpretavam-se, em Roma, geralmente na Igreja de S. Marcelo. Podem citar-se a este propósito os nomes de Bernardo Pasquini e Attilio Ariosti, sendo *La Passione del Cristo* (1693), do segundo, um importante marco no gênero. Quanto à *Paixão segundo o Evangelho de S. João,* de Alessandro Scarlatti, de 1708, é considerada como uma das suas mais emotivas e austeras produções litúrgicas.

Até princípios do século XVII, as paixões musicais haviam adotado basicamente duas formas: o tipo originário, em que o cantochão narrativo alternava com pequenos coros normalmente homófonos, e a paixão-moteto, de caráter predominantemente polifônico. A sua evolução durante o século XVII deu lugar às seguintes modalidades, segundo Paul Steinitz no seu estudo acerca da música de igreja na Alemanha:

a) Paixão dramática. A narração é feita com uma espécie de cantochão «teutonizado». As diversas personagens são assumidas por diferentes vozes solistas, que alternam com os coros. Este tipo de paixão, exclusivamente a cargo das vozes, sem instrumentos, tem os máximos expoentes nas *Paixões* que Schütz escreveu nos últimos anos da sua vida.

b) Paixão-oratório. Além do texto da Escritura, assumido na sua maior parte pelo Evangelista, este tipo inclui interpretações extrabíblicas, como textos de árias e outros andamentos. Musicalmente, a expressividade e o dramatismo

aprofundam-se, ao absorver ecos manifestos da ópera. Utilizam-se corais da tradição protestante e as obras deste tipo são acompanhadas por partes instrumentais. A primeira paixão-oratório é a escrita por Thomas Selle, em 1643; a modalidade alcançou o apogeu com as criações de Bach, embora não se possam esquecer as interessantes contribuições de Keiser e Telemann.

c) Oratório-paixão. Este tipo é o que mais se aproxima da ópera e o último a aparecer cronologicamente. Os textos, ainda que baseados na história evangélica, não são bíblicos, são inteiramente escritos em verso e podem ser considerados libretos operáticos. A primeira obra desta natureza é, seguramente, *Der blutige und sterbende Jesus* («Jesus Sangrando e Agonizante»), de Reinhard Keiser (1704); também como tal se pode classificar a *Paixão Brockes,* de Händel (1716). Os últimos oratórios com o tema da Paixão acusam já o começo do estilo galante. A expressão dilui-se nos convencionalismos da tragédia sentimental. Um exemplo característico deste estado de coisas é *Der Tod Jesu* («A Morte de Jesus»), de Carl Heinrich Graun.

O oratório clássico francês tem como principal figura Marc-Antoine Charpentier, enquanto o oratório inglês se resume e compendia na figura de Händel. Em vida do compositor, seus oratórios foram interpretados, salvo raríssimas exceções, em teatros e não em igrejas. O público via o oratório como uma alternativa à ópera e nunca como um substituto dos serviços religiosos. A enorme popularidade de *O Messias,* uma obra por muitos motivos atípica, desfocou a correta valorização e o significado dos seus grandes oratórios dramáticos: *Athalia, Saul, Sansão, Belshazzar, Theodora* ou *Jephte.*

Há igualmente exemplos de oratórios na música portuguesa do século XVIII, embora seguindo o estilo italiano: os mais antigos são *Il pentimento di Davidde,* de 1722, e *Giuditta,* de 1726, ambos de Francisco António de Almeida.

Depois de Bach e Händel, se se excetuarem as obras de Haydn *(A Criação* e *As Estações),* o oratório deixou de representar uma tradição criativa e vital, o que não exclui que se continuassem escrevendo obras que, em maior ou menor medida, se podem enquadrar no gênero. Esta situação prolongou-se pelo século XIX, durante o qual merecem apenas atenção *Paulus* (1836) e *Elias* (1846), de Mendelssohn, apesar das suas graves contradições estilísticas. Os oratórios de Lizst, *Christus* e *Lenda de Santa Isabel,* mesmo levando em conta suas irregularidades, contêm extraordinários acertos e um sempre positivo experimentalismo. Dos oratórios franceses do século XIX, talvez o único importante seja a *Infância de Cristo* (1854), de Berlioz, de um premeditado sentido arcaizante. Em Inglaterra, para satisfazer a procura dos festivais corais, iniciou-se uma extensa produção de oratórios, com nomes como Elgar, Walton, Vaughan Williams e Tippet. Ainda no século XX, o oratório de tema sacro, mais ou menos definido como tal, continua tendo cultores: Schönberg *(A Escada de Jacob,* 1917-1922), Honegger, Frank Martin, Messiaen, Penderecki, Krenek, etc.

Tate Gallery/Arquivo Salvat

A Infância de Cristo, *trilogia sacra composta por* O Sonho de Herodes, A Fuga para o Egipto *e* A Chegada a Saís, *com texto e música de Berlioz, é uma peça singular na produção do autor, que trabalhou neste oratório com grande economia de meios e com reduzido número de instrumentos. Talvez se tivesse querido aproximar de uma estética victoriana do tema cristão, como se nota na obra de Millais:* Cristo em Casa de Seus Pais *(embaixo).*

Capítulo 44
Estudos de obras

«Jephte», de Carissimi

A maior parte dos textos dos oratórios latinos de Giacomo Carissimi procede do Antigo Testamento. É o caso de *Jonas, Jephte, Ezechia, Baltazar, Judicium Salomonis, Job* ou *Abraham et Isaac*. Mais raramente, procurou suas fontes no Novo Testamento *(Dives malus, Judicium extremum)*. *Jephte*, comummente considerado a sua obra-prima, não está datada com segurança; sua composição deve situar-se depois de 1630, ano da entrada de Carissimi, como mestre de capela, na Igreja de Santo Apolinário, em Roma, e antes de 1650, ano em que a obra é mencionada com grandes elogios na *Musurgia universalis*, de Kircher.

O libreto, obra de um poeta não identificado, é um dos mais valiosos entre os numerosos textos de oratórios dedicados, no século XVII, à figura bíblica de Jefté (*Juízes* II, 1-40). A especial posição e importância do coro neste e noutros oratórios de Carissimi foi reconhecida desde muito cedo: é uma parte decisiva no plano geral da composição — que realça como um elemento de contemplação, exortação e narração — e no progresso da ação. O coro final a seis partes, *«Plorate filii Israel»*, que é uma lamentação, foi admirado no seu tempo como uma expressão extraordinariamente vívida de uma emoção específica. Kircher transcreveu por completo e Händel usou-o no oratório *Sansão*.

Também brilha nesta obra a plasticidade da linha melódica, tanto nos recitativos como nos *ariosos*. O papel do Historicus é neutro e impassível, como compete à objetividade da sua função; as restantes personagens manifestam-se num tom de um grande patetismo. O interesse do poeta e do músico não se concentra na personagem que dá título à composição, mas na figura trágica e tão profundamente humana de sua filha, para a qual conseguiram uma expressão admirável no hino de ação de graças, logo ampliado pela intervenção do coro; inflexões de pureza e simplicidade introduzem uma nota idílica, que mudará quando a tragédia se desencadear como conseqüência do temerário voto de Jefté.

Germanisches National Museum, Nuremberga/Arquivo Salvat

Jephte, *a história do juiz de Israel que deve sacrificar a filha por um voto feito a Yahvé, é o tema da obra de Giacomo Carissimi, um dos primeiros compositores de oratórios e influente músico da sua época. À direita:* Jephte, *obra de Jacob Hogers.*

«História da Ressurreição», de Schütz

A *História da Feliz e Triunfante Ressurreição do Nosso Único Redentor e Salvador Jesus Cristo* é um oratório de Páscoa composto por Heinrich Schütz, em 1623. Já na sua primeira viagem a Veneza, para estudar com Giovanni Gabrieli, Schütz tivera oportunidade de descobrir o drama religioso. Por outro lado, existia já uma tradição em Dresda, instituída pelo italiano António Scandello, que meio século antes compusera para a Capela da Saxônia uma *Resurrectio Domini Nostri Jesu Christi*. Sem dúvida, Schütz lembrou-se desta obra, em particular no recitativo do Evangelista, que utiliza o tom dórico de ré. Também respeitou a tradição segundo a qual as palavras de Jesus Cristo e de Maria Madalena eram tratadas em *bicínio*, ou seja, assumidas por duas vozes em vez de corresponder uma única a cada uma das personagens.

O latim foi substituído pelo alemão; outra característica moderna para a época foi a utilização do baixo contínuo. Os coros e os episódios para solistas são acompanhados por instrumentos e, singularmente, pelo órgão; quanto à recitação do Evangelista, Schütz recomendou, sempre que fosse possível, o suporte de um quarteto de violas *da gamba*. Precisamente esta narração do Historicus, como então se chamava, é de grande conteúdo litúrgico, ainda que de poucos efeitos dramáticos. Porém, quando foi necessário salientar certas palavras-chave do texto, Schütz não hesitou em abandonar a linha melódica derivada da cantilena gregoriana para adotar a declamação mensurada do monodismo expressivo.

Assim, uma agitada sucessão de colcheias evoca os apressados passos de Maria Madalena e dos apóstolos Pedro e João; os suspiros cromáticos refletem as lágrimas de Maria Madalena e o próprio movimento da pedra do sepulcro encontra sua melhor expressão numa soberba vocalização. Todos estes processos descritivos e visuais são a continuação entusiástica dos métodos de Monteverdi. Esta vocação lírica é ainda mais evidente nos episódios a duas e três vozes, em que Schütz adotou um estilo de canto modelado sobre um fraseado *arioso*, que parece derivar do *Orfeo*. Um exemplo, entre outros, é o proporcionado pelo impressionante duo dos discípulos de Emaús *«Brannte nicht unser Herz?»*, cujos melismas vibram de fervor místico.

Para os coros extremos, Schütz previu, independentemente do contínuo, o suporte eventual de um *complesso* instrumental *ad libitum*. O duplo coro final, *«Gott sei Dank»*, de estrutura muito original, com a nona voz do Evangelista, é muito espetacular e seus acentos silábicos e o clima homofônico deixam no ouvinte uma impressão de exaltação sonora.

Em suma, esta *História da Ressurreição* é uma paráfrase muito pessoal das Escrituras, onde o subjetivismo do compositor se torna patente e se aproxima, a despeito de certas aparências, da nova linguagem musical vinda de Itália.

«Saul», de Händel

Händel iniciou a composição de *Saul* a 23 de Julho de 1738. As duas primeiras partes ficaram prontas em 28 de agosto. No início de setembro, interrompeu sua tarefa para se dedicar à ópera *Imeneo*. A 18 de setembro retomou o trabalho com *Saul*, concluído a 27 do mesmo mês. A estréia realizou-se em 16 de janeiro de 1739, no King's Theatre londrino, tendo a obra sido recebida, segundo as crônicas da época, «com geral aplauso, por uma numerosa audiência».

De acordo com alguns comentaristas, a grave doença que atacou o músico no ano de 1737 havia determinado uma mudança radical na sua atividade criadora. Dessa perspectiva, *Saul* aparece como a obra-chave em que se manifesta pela primeira vez, sem qualquer ambiguidade, o novo estádio a que acedera. E é significativo que esta mutação espiritual se operasse através de uma das suas máximas obras-primas. O que em primeiro lugar chama a atenção neste drama musical é a profunda integração e unidade dos seus elementos musicais. A preocupação arquitetônica nota-se na disposição dos principais passos corais: Ao canto triunfal que celebra a vitória sobre Golias e os Filisteus, ou Epinício, do começo do primeiro ato, corresponde a Elegia do terceiro ato pela morte de Saul. São dois blocos impressionantes, cada um deles constituído por vários números tonal e dramaticamente inter-relacionados. Também existe simetria entre o coro que comenta a Inveja, como fator desencadeador do drama — uma soberba chacona sobre um sinistro *basso ostinato* —, situado no começo do segundo ato, e o coro que encerra o ato, que da mesma perspectiva moralizante evoca as conseqüências da Cólera.

A Ceia de Emaús, *de Rembrandt (embaixo), ilustra um dos duetos do oratório* História da Ressurreição, *composto por Schütz em 1623. Nas suas obras litúrgicas, Schütz foi influenciado pela experiência das suas viagens a Itália.*

Museu do Louvre/Salmer

O autor do libreto, Charles Jennens, inspirou-se nos dois *Livros de Samuel* e há que reconhecer a sua eficaz habilidade para condensar a arrevesada história e centrá-la nos momentos decisivos do confronto entre Saul e David. As personagens adquirem uma densidade psicológica raramente conseguida nas óperas compostas até então. Para isso, as árias adotam formas breves e vigorosas, afastando-se dos convencionalismos então existentes; várias terminam em tonalidades diferentes da inicial.

Todo o oratório gira em torno da sombria e grandiosa figura de Saul, apesar de musicalmente só lhe caberem três árias — duas delas brevíssimas — e cinco recitativos acompanhados. Contudo, a personagem domina por inteiro a ação com uma força e um sentido trágico que traz à memória o mundo atormentado de Shakespeare e até os clássicos gregos.

Muitos aspectos se poderiam salientar nesta obra ímpar. Refira-se unicamente a riqueza da sua orquestração, quase sem rival na música do século XVIII. Além das cordas, com violinos divididos, em muitos casos, em três partes, Händel especificou um mínimo de duas flautas, dois oboés, dois fagotes, duas trombetas, tambores, harpa, tiorba, sinos, dois órgãos e cravo. O tratamento varia desde a grande opulência dos episódios cerimoniais a um meticuloso sentido tímbrico nas árias de caráter lírico. Nesta ordem de idéias, o trecho mais extraordinário do oratório é, seguramente, a invocação do espírito de Samuel pela bruxa de Endor, cena de sombria grandeza, em que se desvenda o destino do protagonista; sua força dramática deriva em grande medida da cor da instrumentação, presidida pelas tonalidades sepulcrais do par de fagotes. Bastaria este trecho para dissipar muitos juízos apressados sobre a música da primeira metade do século XVIII.

«Theodora», de Haňdel

Händel começou *Theodora* a 28 de junho de 1749 e terminou a composição, com a rapidez que sempre o caracterizou, a 31 de julho. A estréia, que se realizou no Covent Garden londrino a 16 de março de 1750, foi um completo inêxito. Parece que esta circunstância pesou sobre a obra até os nossos dias já que, na realidade, *Theodora* é uma das partituras menos conhecidas do seu autor, o que não deixa de ser paradoxal à luz das opiniões emitidas pelos principais comentaristas. Para Winton Dean, este oratório é o mais meditativo, mais pessoal e, em alguns aspectos, mais emocional do que qualquer dos seus antecessores; Romain Rolland fala de «sua mais profunda tragédia musical» e Percy Young de «estudo da tragédia da juventude». Paul Henry Lang manifestou-se em termos semelhantes.

Independentemente de tudo isso, o que é certo é que *Theodora* iniciou uma nova fase na evolução do compositor, fase de abordagem, em clave elegíaca, do tema do homem perante o destino e na qual se vislumbram certos conteúdos éticos recebidos como um eco longínquo da tradição estóica. Não é de estranhar que *Theodora,* cuja atmosfera de melancolia e renúncia foi comparada ao *Conto de Inverno,* de Shakespeare, se transformasse no oratório favorito do seu autor.

Jennens e Händel deram às personagens bíblicas do oratório Saul *uma grande profundidade psicológica: aí sobressaem as figuras do protagonista e de David, que na imagem aparece vencendo Golias, segundo um quadro de Poussin.*

Museu do Prado/Arquivo Salvat

O libreto é de Thomas Morell, que já colaborara com Händel em várias ocasiões anteriores. O tema é cristão, e é significativo que só partilhe esta característica com o *Messias* e, até certo ponto, com *A Ressurreição* do seu período italiano. A história desenrola-se em Antioquia, durante o reinado do imperador Diocleciano: Valente, governador romano, ordena sacrifícios aos deuses romanos. Os cristãos recusam-se a participar e Valente impõe diversos castigos, prendendo a jovem Teodora. Dídimo, oficial romano apaixonado por Teodora, procura salvá-la, mas, após diversas peripécias, a história termina com a condenação à morte de ambos.

A estrutura musical baseia-se em princípios diferentes daqueles que haviam presidido aos oratórios anteriores. Predomina a interioridade, excluindo-se o gesto externo e qualquer extroversão. A tonalidade fundamental é sol menor, na qual se encontram vários dos números mais significativos, entre eles a abertura e o coro final. O primeiro ato é um díptico, cuja primeira cena é dedicada aos romanos e a segunda aos cristãos, o que permite contrastes muito definidos. O segundo ato, formado por seis breves cenas, é, do princípio ao fim, de uma extraordinária qualidade. Sobressai a impressionante cena da prisão, com as suas duas sinfonias instrumentais e o coro final *«He saw the lovely youth»*, o maior que compôs, segundo o próprio Händel opinava. O terceiro ato, em três cenas, se bem que não reúna as excelsas qualidades do segundo, constitui um desenlace muito digno do drama: no coro conclusivo, cujo parentesco com o último coro da *Paixão segundo S. Mateus*, de Bach, foi apontado reiteradamente, Händel refreia as tentações triunfalistas do libretista e evita qualquer exaltação trivial, inclinando-se respeitosamente perante o amor e sofrimento humanos.

«Oratório de Natal», de Johann Sebastian Bach

O *Oratório de Natal* compõe-se de seis partes perfeitamente diferenciadas. Cada uma delas é uma entidade completa em si mesma, mas isso não quer dizer que o conjunto seja uma simples justaposição de elementos díspares. Pelo contrário, existe uma ligação muito forte entre estas partes ou cantatas — e um estudo sumário de diversos fatores, tais como elementos temáticos, tonalidades, etc., evidencia a sua unidade tanto material como espiritual. As seis cantatas destinam-se à celebração das festividades que se sucedem no chamado Período das Doze Noites, compreendido entre o Natal e a Epifania, e adaptam-se às exigências do ano litúrgico 1734-1735.

Do ponto de vista da feitura musical, este oratório revela a sua gênese relativamente tardia. Isso nota-se no tipo de escrita, por exemplo, dos corais simples a quatro vozes, que apresentam uma forma de tratar a polifonia que pode muito bem classificar-se como a do «estilo da última maneira». A isso há a acrescentar que, tal como no *Oratório de Páscoa*, e no da *Ascensão*, bem como nas missas, Bach utilizou nesta obra a técnica da «paródia», aproveitando numerosas páginas de suas cantatas anteriores e juntando-lhes novas partes originais, tanto vocais como instrumentais.

Resumindo todas estas idéias, Carl de Nys salientou ser «fácil comprovar a situação de privilégio que o *Oratório de Natal* ocupa no conjunto, apresentando-se como o primeiro passo e o catalisador do estilo de perfeição final, do verdadeiro ideal de Bach, esse estilo que se caracteriza pela procura das formas sintéticas e monumentais e nos mostra o músico a realizar uma espécie de seleção de toda a sua obra, para dar uma forma definitiva às composições que, na sua própria opinião, eram mais conseguidas».

A unidade do libreto está assegurada graças à narração bíblica constituída por citações do Evangelho de S. Lucas e do de S. Mateus; estes textos são tratados em recitativo *secco*. Nos trechos atribuídos a diversas personagens existe maior variedade. Por exemplo, as palavras do Anjo, no n.° 13, são sublinhadas por meio de um acompanhamento das cordas. Quando são as multidões a intervir, o tratamento do coro adota a forma arcaizante do moteto, modalidade que aparece com uma certa freqüência nas obras vocais de Bach.

Um segundo elemento de evidente valor estrutural são os corais, que, em número de dezesseis, integram a composição, tal como os correspondentes das paixões. Finalmente, a um terceiro nível, a música composta para a poesia de invenção livre desenrola-se mediante o recitativo acompanhado, a ária e o grande coro de *tutti*. Desconhece-se quem seja o autor destes textos livres e, embora algumas opiniões apontem para Picander, não existe qualquer certeza sobre este ponto.

«A Infância de Cristo», de Berlioz

A gênese desta «triologia sagrada» ou «mistério», como o classificara Berlioz a princípio, é bastante insólita. A concepção inicial e os primeiros esboços datam de 1849. O pequeno coro do «adeus dos pastores», que o compositor apresentou num concerto a 12 de novembro de 1850, sob o pseudônimo de Pierre Ducré, imaginário mestre de capela do século XVII, obteve um grande êxito. Esta partida animou o compositor a escrever toda a segunda parte, intitulada «A Fuga para o Egito» e estreada em Basileia, em 1852. Seguidamente, Berlioz compôs a terceira parte, «A Chegada a Saís», cujos episódios formam uma encantadora lenda à maneira de certos Evangelhos apócrifos da Idade Média. Por último, em 1854, escreveu «Sonho de Herodes», que se iria converter na primeira parte desta original trilogia.

A Infância de Cristo obteve um êxito público desde os primeiros momentos, êxito que Berlioz considerou quase insultuoso para suas composições anteriores. Por outro lado, esta obra não representava um enfoque totalmente original. Com efeito, os oratórios do seu professor Lesueur não deixaram de lhe proporcionar numerosos modelos, embora este estilo simples, que pareceu novo, não careça de analogias com aquilo a que Lesueur chamava «o estilo do grande gosto pelo antigo». Assim, *A Infância de Cristo* é seguramente inspirada no *Oratório de Natal* do seu mestre, cujo n.° 2, uma cena religiosa noturna, apresenta acentuadas semelhanças com algumas páginas de «A Fuga para o Egito».

Os efetivos orquestrais e vocais do oratório são reduzidos: cinco solistas, que representam Maria, José, Herodes, o pai de família e o narrador. Os coros, compostos principalmente por vozes masculinas, ilustram as personagens secundárias, como os soldados romanos, os pastores, os egícios, os ismaelitas, sem que falte um coro de anjos.

Como nos oratórios clássicos, reserva-se ao narrador um lugar importante. No princípio da primeira parte, «O Sonho de Herodes», esta personagem explica o tema da obra por meio de um relato de uma nobre simplicidade. As tendências dramáticas de Berlioz revelam-se na parte seguinte, uma marcha noturna dos soldados romanos, espécie de música de cena, entre pitoresca e realista. Em seguida, Herodes canta uma ária de uma gravidade um pouco monótona. O rei consulta os adivinhos, que se entregam a «evoluções cabalísticas», o que proporciona a Berlioz a ocasião de uma nova música de cena. A decisão de Herodes após os conselhos dos adivinhos dá lugar à única página violenta de toda a obra. Produz-se um contraste total com a refinada cena do estábulo de Belém, que termina com o coro invisível dos anjos que ordenam que a Sagrada Família fuja para o Egito.

Depois desta primeira parte, algo complexa, todo o resto da composição respira uma nobre e serena austeridade. A segunda parte só compreende três quadros e é, seguramente, a mais perfeita. Consta de uma abertura fugada, escrita para cordas e quatro instrumentos de sopro, a cena da «despedida dos pastores», coro a quatro vozes de uma encantadora simplicidade, e finalmente o «descanso da Sagrada Família», que é uma cena descritiva em que predomina o canto do narrador e que faz uma utilização muito original dos recursos expressivos próprios do oratório.

A aura poética que rodeia a história da infância de Jesus foi uma inesgotável fonte de inspiração para todo o tipo de artistas. Hector Berlioz pôs em música a bela narração evangélica numa trilogia que alcançou grande êxito, A Infância de Cristo, *cuja versão integral foi estreada em 1854. A imagem da direita, um pormenor do retábulo que o escultor Juan Martínez Montañes realizou para a Igreja de San Isidoro del Campo, em Santiponce (Sevilha), apresenta-nos uma visão plástica dos mesmos acontecimentos: o Menino Jesus acaba de nascer em Belém, entre a cálida admiração dos que o rodeiam.*

São Isidoro do Campo, Santiponce, Sevilha/Arquivo Salvat

Embaixo: uma bela evocação da dramática viagem da Sagrada Família para o Egito, devida à mão de mestre de Albrecht Dürer. Berlioz tratou amplamente este tema na trilogia A Infância de Cristo, *conseguindo as passagens mais eloqüentes de toda a peça. A brutal ordem de Herodes de exterminar todos os recém-nascidos reflete-se numa música violenta e ameaçadora, que contrasta com a lírica voz dos anjos, que ordenam que Maria e José fujam para o exterior.*

Após um coro dos ismaelitas, o último recitativo do narrador deixa entrever a Redenção futura e a obra termina com um coro místico *a cappella,* da mais pura interioridade.

«Christus», de Lizst

A ideia de *Christus* surgiu nos princípios da década de 1850. Todavia, só começou a ser escrita em 1864. «Comecei a trabalhar na minha idéia», recorda Lizst, «em Santa Francesca Romana e em Monte Mario, mas deparavam-se-me grandes dificuldades para conseguir avançar.» No entanto, em 1873 a obra estava terminada.

A maior parte dos andamentos foi dada a conhecer ao público à medida que iam sendo compostos.

A primeira audição integral da obra realizou-se em 29 de maio de 1873, em Weimar, com o próprio Lizst como regente da orquestra.

Arquivo Salvat

O texto deu muito que hesitar ao compositor durante vários anos. A princípio, pensou escrevê-lo com a ajuda do poeta revolucionário Georg Herwegh. Depois, projetou incluir as *Harmonias Evangélicas,* síntese poética dos Evangelhos, de Friedrich Rückert. Também pensou pedir auxílio ao seu amigo Peter Cornelius e à princesa Sayn-Wittgenstein, mas finalmente foi o próprio compositor a elaborar o texto, utilizando passagens da Bíblia, da liturgia católica e de alguns hinos latinos.

A disposição dos seus catorze números evoca imediatamente a do oratório *O Messias,* de Händel. Ambos desenvolvem o mesmo tema do nascimento, paixão, morte e ressurreição de Cristo. A obra divide-se em três partes. A primeira inicia-se com um andamento orquestral lento, de caráter fugado, sobre a melodia gregoriana *Rorate Coeli Desuper,* que conduz a uma pastoral cantada por soprano e tenor solistas e um coro de anjos, evocador da cena do presépio. Depois seguem-se o hino *Stabat Mater Speciosa* e dois trechos orquestrais, o canto dos pastores e a viagem dos três Reis Magos, esta última com elementos de raiz húngara que foram objecto de críticas na época do compositor.

A segunda parte, intitulada «Depois da Epifania», apresenta em primeiro lugar as Bem-Aventuranças, nas quais o solista e o coro do povo alternam no estilo das antigas litanias. Seguem-se o *Pater Noster* e o *Tu Es Petrus,* com a fundação da Igreja. O momento culminante desta parte é o milagre da tempestade, um esplêndido poema orquestral com breves interlúdios vocais. A segunda parte termina com a entrada em Jerusalém, no meio dos jubilosos cantos de Hossana.

A terceira parte, dedicada à paixão e ressurreição, começa com o *Tristis est Anima Mea,* para barítono e orquestra, em que esta vai comentando as palavras de Cristo. Segue-se depois o *Stabat Mater Dolorosa,* juntando-se assim Liszt à extensa lista de compositores que se inspiraram neste texto; a sua visão é de um profundo dramatismo e entre os elementos utilizados aparecem reminiscências de um antigo tema húngaro. Um curto hino pascal, de raiz gregoriana, para vozes infantis e órgão, desemboca no triunfal *Resurrexit* final. ■

Capítulo 45

O oratório de tema profano

cro, mas sim mitológico, heróico, pastoril, didático, lendário, histórico, patriótico ou revolucionário. Esta tentativa de estabelecer uma classificação não vai mais além de um valor meramente descritivo ou formal, mas é clarificadora de uma perspectiva prática, apesar da existência de exemplos de muito difícil catalogação.

Por outro lado, a terminologia não contribuiu para esclarecer esta problemática. A este respeito existiu sempre um certo pudor e uma certa timidez em classificar como oratórios criações musicais com textos seculares, preferindo-se o uso de outros rótulos, como ode, cantata, etc., menos comprometidos e de grande tradição.

Atkins Museum, Kansas City/Arquivo Salvat

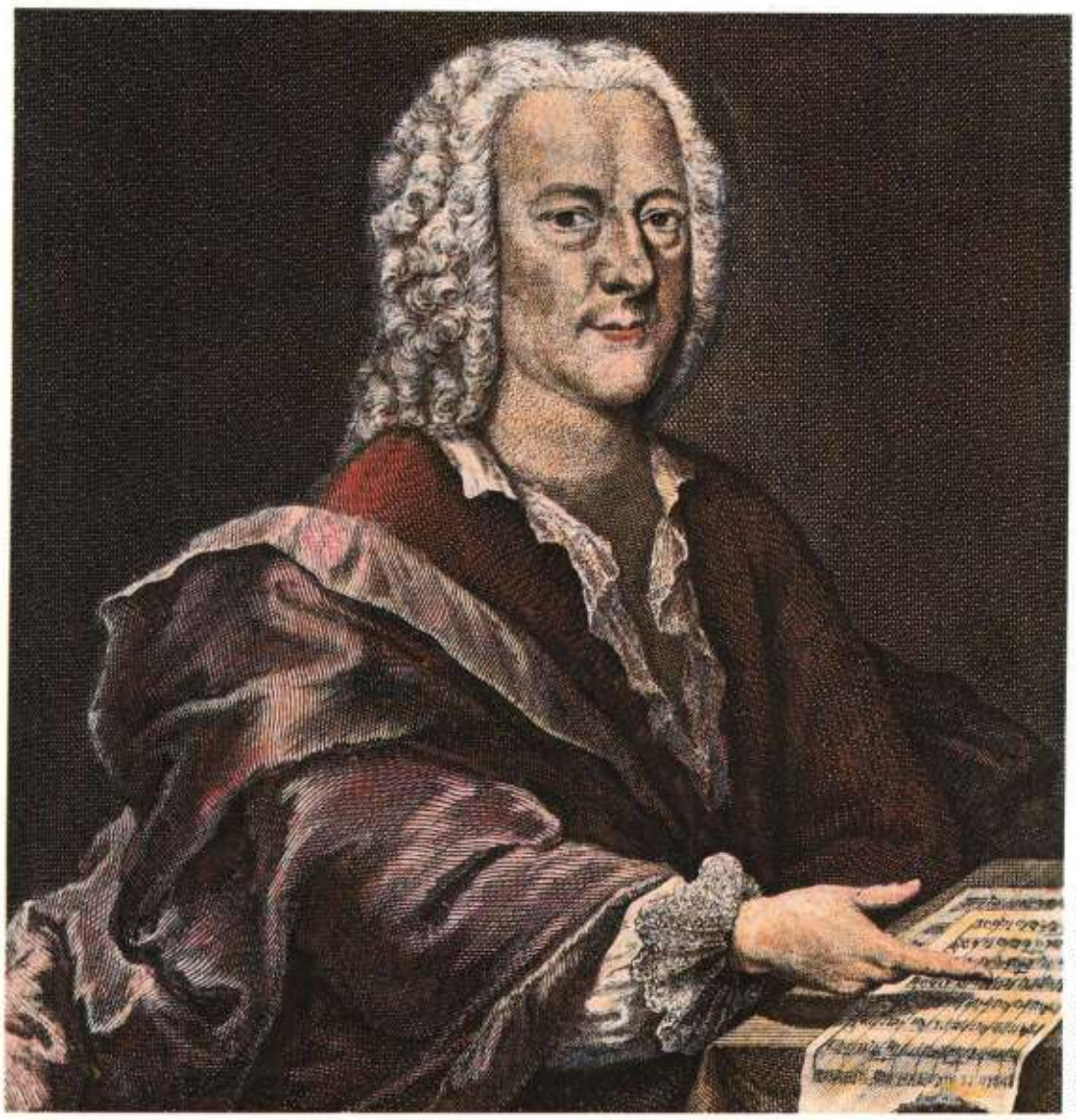
O oratório de tema profano afirmou-se perante o sacro ou litúrgico ao calor do processo de secularização que impregnou a cultura européia do Barroco e do Iluminismo. Esta afirmação de mundanidade trouxe consigo um novo sentido do valor imanente da própria vida, o retorno ao sentimento místico do parentesco de todas as coisas e à experiência da harmonia universal como expressão das mais altas revelações da existência.

Aparentemente, a expressão «oratório profano» contém uma grande dose de contradição. Tanto assim é que, em certas épocas, por exemplo na Inglaterra de Händel, não existia tal expressão, utilizando-se antes os termos *«masque»* ou «drama musical». Em geral, podemos dizer que o fator definidor decisivo é o texto. Pode assim falar-se de oratório profano, de forma negativa, nos casos em que o texto não é sa-

O humanismo renascentista trouxe o amor pelos temas profanos da vida: as alegrias e penas cotidianas e o desejo de poder e de glória foram fontes inesgotáveis de inspiração artística. Surgiu, assim, o oratório profano, baseado em temas relativos ao homem e a este mundo. Um bom exemplo disso é esta Alegoria, *de Giovanni Benedetto Castiglione, Il Grecchetto.*

Origens

Tendo em conta as dúvidas e imprecisões que existem sobre a natureza e fatores configurativos do chamado «oratório profano», ou «não-sacro», revela-se praticamente impossível determinar qual é a obra ou grupo de obras com as quais o gênero iniciou seu trajeto histórico. Não existe, como no oratório sacro, uma criação equivalente à *Rappresentazione di Anima e di Corpo,* que, independentemente da sua ver-



Archiv für Kunst und Geschichte

No processo de formação e consolidação do oratório profano foi muito importante a obra de Georg Philipp Telemann, um dos pilares da música setecentista. A sua obra Die Tageszeiten *(«As Horas do Dia») mostra uma atitude fortemente influenciada pelas idéias iluministas, sobretudo no que se refere à relação entre o Homem e a Natureza. À esquerda, um retrato deste grande músico alemão.*

À medida que o século XVIII avançava, os oratórios profanos iam-se baseando cada vez mais em argumentos e lendas extraídos da rica mitologia pagã. Händel, a quem se devem algumas das maiores peças do gênero, compôs obras como Hércules *e* A Escolha de Hércules, *em que os temas lendários são usados como veículo de uma concepção humanista do universo. À direita: reprodução de uma obra de Antonio del Pollaiolo, que mostra o herói helênico na sua antológica luta contra o gigante Anteu, que venceu ao separá-lo do solo, privando-o assim do apoio de sua mãe a Terra.*

dadeira natureza, se tenha erguido como primeiro exemplo histórico perfeitamente cristalizado e ponto de arranque de ulteriores experiências.

Manfred Bukofzer reporta-se ao *Combatimento di Tancredo e Clorinda,* de Monteverdi, composto em 1624 e publicado no livro VIII de *Madrigais,* que afirma ser notável não só pela introdução do *stile concitato* e outros artifícios dramáticos, tais como *pizzicato* e *morendo,* mas também e principalmente pela sua forma. A trágica história, baseada no famoso episódio de Tasso, é relatada por um *testo* ou narrador e é articulada por um acompanhamento orquestral *concitato,* que pinta as cabriolas dos cavalos e o ruído da batalha de uma maneira muito estilizada e, ao mesmo tempo, fortemente sugestiva. Em momentos-chave, até os atores começam a cantar em *stile rappresentativo.* Com o *Combattimento,* Monteverdi fundou, portanto, o oratório profano; em parte narrado e em parte representado, a sua representação semioperística é um claro testemunho da omnicompreensiva influência da ópera em todas as outras formas vocais.

Mas existem outras obras dos primeiros anos do século XVII italiano com elementos peculiares, que só adquirirão verdadeira ressonância no oratório secularizado. Um exemplo entre outros pode ser *Eumelio,* de Agostino Agazzari, publicado e interpretado em Roma em 1606. Esta obra apresenta o pastor Eumélio seduzido por um coro de demônios disfarçados de vícios prazenteiros e tentadores, que o arrastam para as regiões infernais; é resgatado por Apolo, que, com os sábios conselhos de Mercúrio, convence Plutão a libertá-lo. Há um explosivo sincretismo de moralidade cristã com deidades pagãs, as quais atuam de acordo com os caracteres que derivam da mitologia tradicional. Em todo o caso, este *dramma pastorale* está mais perto da *Rappresentazione,* de Cavalieri, do que da *Euridice,* de Peri, e, por isso, pode considerar-se muito próximo do mundo do oratório e, mais concretamente, do do oratório profano, ainda que seja unicamente pelas suas *dramatis personae.*

Evolução no Barroco e no Classicismo

Durante o resto do século XVII, o oratório foi esboçando suas linhas definidoras, mas tanto em Itália como na Alemanha ou França, apesar de continuar morfologicamente muito ligado à ópera, orientou-se para o sacro e até para o litúrgico. Na realidade, o oratório profano não teve verdadeiro peso específico até ao século XVIII, e isso como corolário do processo de secularização da cultura européia que vinha já amadurecendo há muitos anos.

Surgiram então títulos significativos como *Il Pianto ed il Riso delle Quatro Stagioni dell'Anno* (1731) e *Il trionfo della Poesia e della Musica* (1733), de Benedetto Marcello, e *Die Tageszeiten* («As Horas do Dia», 1759), de Telemann, den-

Museu Bargello, Florença/Arquivo salvat

tro de coordenadas culturais alimentadas pelas idéias iluministas e ilustradas, que se traduziram numa atitude contemplativa para com a natureza e numa concepção da atividade humana relativamente ao meio circundante.

Os paralelos musicais de *Die Tageszeiten* com *Die Jahreszeiten* («As Estações»), de Haydn, são sedutores. Mas há, sobretudo, um espírito comum na filosofia da Natureza, coisa de modo algum estranha se se tiver em conta que o texto musicado por Telemann, devido a Friedrich Wilhelm Zacharias, coincide ostensivamente — o mais certo é que se trate de uma imitação pura e simples — com o ciclo de poemas de James Thomson *The Seasons* (1730), traduzido para alemão por Brockes em 1745; pois bem, o poema inglês está na base da inspiração de Gottfried van Swieten, autor do texto de *As Estações,* do mestre de Rohrau.

Uma peculiar visão da Natureza, entre pessoal e epocal, está patente em algumas das cantatas profanas que se conservaram de Johann Sebastian Bach; em algumas delas chegou a explicar seu credo estético-musical, como em *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* («A Disputa entre Febo e Pã»), BWV 201, uma alegoria sobre a arte vista com um humor por vezes ácido, por vezes abstrato e inteletualizado.

A contribuição de Händel para o gênero profano foi substanciosa. Mesmos seus oratórios sacros pressupõem uma concepção ética que interpreta os temas bíblicos como exemplos supremos da experiência geral humana. Alheios à objetividade litúrgica, seu vigor e sua força passional tiveram o quadro de expressão adequado no teatro e não na igreja. Por isso, não existe uma diferença real no aspecto musical entre esses oratórios sacros e alguns dos mais adiante batizados como seculares ou profanos, salvo no fato de estes últimos terem um texto não bíblico ou não sacro.

Deste modo, pode considerar-se que se encontram incluídos neste capítulo secular *Acis and Galatea* (1781), *Alexander's Feast («O Festim de Alexandre», 1736), Ode for St. Cecilia's day* («Ode para o Dia de Santa Cecília», 1739), *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (1740), *Semele* (1744), *Hercules* (1745) e *The Choice of Hercules* («A Escolha de Hércules», 1751). O mais significativo dos oratórios profanos da época clássica são, contudo, *As Estações,* de Haydn (1801). A importância desta obra radica em ser capaz de transcender o mero quadro de gênero para passar a uma pintura afresco que, no entanto, integra elementos subjetivos. Esta nova concepção permite relacionar toda uma série de processos emotivos ligados às suas motivações mais íntimas. À simbologia herdada acrescentou Haydn uma nova percepção da afinidade eletiva com a própria Natureza.

Recurso a temas revolucionários, fantásticos ou históricos no século XIX

No clima espiritual de finais do século XVIII e princípios do XIX não pode deixar de se citar, pela sua relação com o tema tratado, a música, primordialmente coral, criada para os festivais e cerimônias comemorativos da Revolução Francesa e que envolveu músicos como Gossec, Cherubini, Méhul, Lesuer e Catel. Embora não tivessem composto oratórios em sentido estrito, mas sim odes, hinos, etc., mantêm uma relação evidente com aqueles e sua importância em muitos casos reside não tanto no seu valor intrínseco como no papel que esta música teve num movimento histórico de tanta transcendência social e política. Nestas odes festivas e cerimoniais, a função musical do coro — vozes unidas da comunidade, inspiradas na fé nos valores republicanos — é superada e ultrapassada pela sua representação simbólica.

Este cariz «revolucionário» manter-se-á em muitas composições de Berlioz, que, dentro do gênero, criará *La Damnation de Faust* («A Condenação de Fausto»), obra híbrida e inclassificável, na qual há elementos de ópera — foi representada muitas vezes — e de oratório profano; seu autor chamou-lhe «lenda dramática», um título que fará carreira e que será utilizado por Vincent d'Indy em *Le Chant de la Cloche* («O Canto do Sino», 1879-1883).

No campo do oratório, o Romantismo alemão deu especial ênfase ao fantástico, ao lendário e ao histórico, ampliando a temática de Händel, que se limitara fundamentalmente ao elemento mitológico clássico. Nesta linha, é de singular relevância o pequeno oratório *Die erste Valpurgis Nacht* («A Primeira Noite de Valpurgis»), op. 60, com texto de Goethe, escrito por Mendelssohn em 1831-1832, livre das cadeias escolásticas e tradicionais do *Paulus* e do *Elias.* O autor chamou «balada» a esta produção. Sua importância foi captada por Berlioz, que a classificou de «uma obra-prima do Romantismo», e por Schumann, pelas sugestões que soube extrair para suas próprias criações: *Das Paradies und die Peri* («O Paraíso e a Peri»), op. 50 (1843), *Szenen aus Goethes «Faust»* («Cenas do 'Fausto', de Goethe», 1844-1853) e *Der Rose Pilgerfahrt* («A Peregrinação da Rosa»), op. 112 (1851). Como em outras obras, Schumann procurou manter-

-se em contato com o mundo dos contos e das narrações fabuladas; tentou recuperar, pela magia da arte, o paraíso infantil perdido, retirando das fontes do inconsciente um grande número de símbolos evocadores de secretas fantasmagorias, num esforço por ressuscitar um passado mítico, não em busca de um saber mais vasto, mas tendo em vista uma suposta idade de ouro da qual apenas restam vestígios que o artista deve iluminar.

Temas históricos e mitológicos desfilam pelos oratórios seculares de Carl Loewe — *Guttenberg,* op. 55 (1836), *Palestrina* (1841), *Johann Huss,* op. 82 (1842), e *As Bodas de Tétis,* op. 120*a* (1851) — e de Max Bruch — *Odysseus,* op. 41 (1871-1872) e *Gustavo Adolfo,* op. 73 (1898). Também Brahms criou uma espécie de breve oratório na chamada cantata *Rinaldo,* op. 50 (1869), com texto de Goethe, que por sua vez segue a obra de Tasso, e que no conjunto se revela uma obra híbrida e pouco satisfatória.

As criações corais de Dvořák são difíceis de classificar, pois na moral simples do compositor não são dissociáveis sem violência as noções de Deus, pátria, família e Natureza. Pelo seu depurado sentido nacionalista, podem aceitar-se como oratórios profanos *A Noiva do Espectro,* op. 69 (1884), e *Santa Ludmila,* op. 71 (1886).

O compromisso político no século XX

A tradição inglesa do canto coral, em geral, e do oratório, em particular, continuou dando frutos nos últimos anos do século XIX e princípios do XX. A título de simples exemplo, podem citar-se a ambiciosa *Mass of Life* («Missa de Vida», 1904-1905), de Frederick Delius, com textos do *Zaratustra,* de Nietzche, e o oratório de Michael Tippett *A Child of our Time* («Um Jovem do Nosso Tempo», 1941), no qual o autor realizou interessantes experiências estruturais, como inserir espirituais negros, tal como fez Bach ao introduzir corais nas suas cantatas e paixões, e demonstrou seu profundo humanismo e preocupação social.

Este é um aspecto que bem define o oratório profano moderno, o qual procura um compromisso, se torna militante e se converte num reflexo fiel de componentes ideológicas, políticas, nacionais, etc. Esta militância não deve surpreender-nos. Talvez se tenha acentuado na época contemporânea, mas é uma componente do oratório desde os seus primeiros balbúcios, quando apareceu como espetáculo ao serviço da propaganda da Contra-Reforma.

É certo que há casos de assepsia e neutralidade, como o do frio *Oedipus Rex,* de Igor Stravinsky (1926-1927). Mas tais exemplos constituem uma minoria. Não se pode desconhecer a importante componente emocional, de raiz nacionalista, do *Psalmus Hungaricus* (1923), de Zoltán Kodály. E a própria *Cantata Profana* (1930), de Béla Bartók, é muito mais do que uma lenda extraída do folclore magiar.

Com a sua *Atlântida,* Manuel de Falla pretendeu criar um somatório da herança musical espanhola; por isso, esta «cantata cênica» tem um inegável conteúdo nacionalista. Nota-se um profundo sentido humanista em obras como *The Plague* («A Peste», 1964), de Roberto Gerhard, sobre o romance de Albert Camus, e *Le Vin Herbé* (1938-1941), do suíço Frank Martin, também sobre um romance, neste

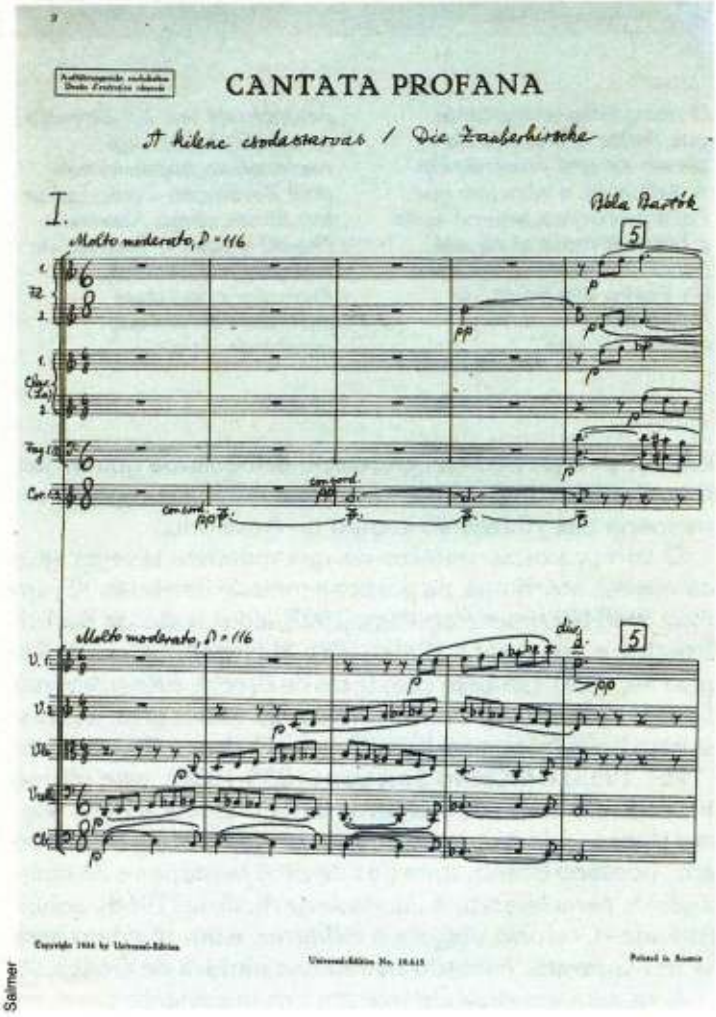
Museu do Louvre/Arquivo Salvat

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

Não obstante a tendência dos artistas do Romantismo para procurarem inspirações em temas medievais, músicos como Bruch e Loewe continuaram recorrendo ao filão da mitologia grega e criaram oratórios como Odysseus e As Bodas de Tétis. *Em cima:* Boda de Tétis e Peleu, *do pintor Bertoldi di Giovanni.*

A Revolução Francesa deu lugar a um momento histórico de grande exaltação dos espíritos, que se traduziu numa arte declamatória e épica. Lesueur, Gossec, Cherubini e outros compuseram obras deste tipo. À esquerda: uma imagem da Assembleia Nacional Francesa ao votar a abolição do feudalismo.

O caráter universal do gênio de Béla Bartók faz que não possa ser definido como um nacionalista típico; no entanto, toda sua obra encerra uma calorosa mensagem afirmativa da cultura nacional do seu país. À direita: fac-símile da partitura do oratório intitulado Cantata Profana.



Salmer

TEATRO ALLA SCALA

LUNEDI 18 GIUGNO 1962 - alle ore 21
PRIMA RAPPRESENTAZIONE ASSOLUTA
di
ATLANTIDA

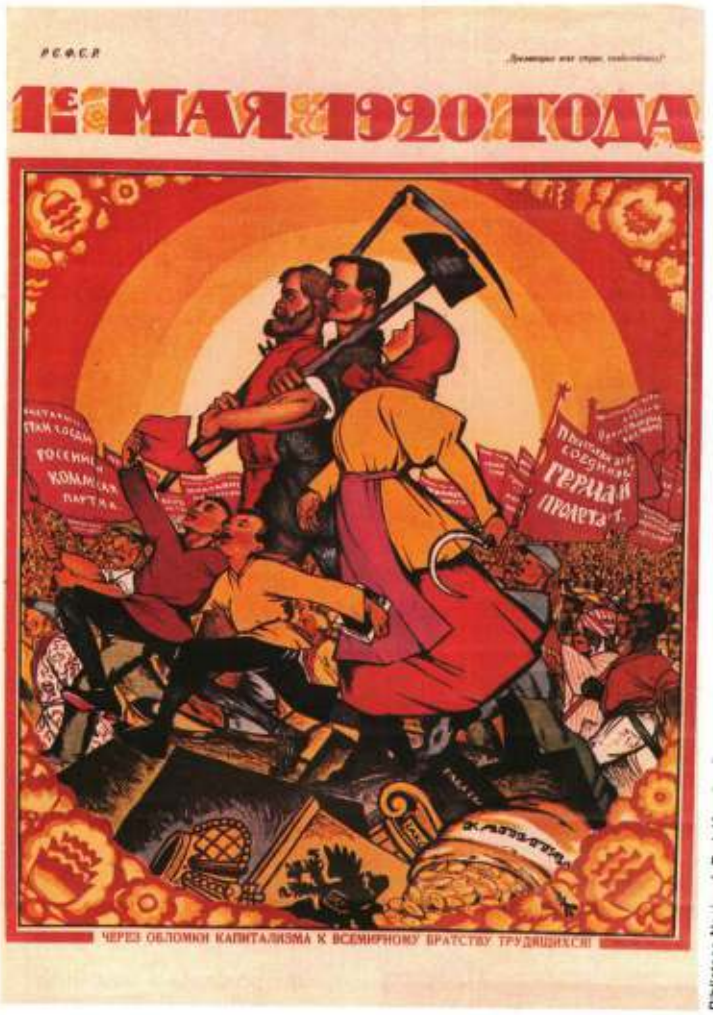
MANUEL DE FALLA
ERNEST HALFFTER

THOMAS SCHIPPERS

MARGHERITA WALLMANN
NICOLA BENOIS
NORBERTO BOLA

PREZZI

Arquivo M.ª Isabel de Falla



Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

O nacionalismo militante que define o oratório do século XX está presente em A Atlântida, *a obra em que Falla pretendeu resumir toda a herança musical da sua pátria. Em cima: um cartaz do Teatro alla Scala, de Milão, que programa a célebre cantata.*

Anúncio de um 1.º de maio na URSS. A corrente nacionalista impulsionada pela Revolução expressou-se em filmes como Alexandre Nevski *e* Ivan, o Terrível, *de Eisenstein. Para eles, Prokofief criou duas partituras de elevada qualidade musical.*

caso de Joseph Bédier. Penderecki demonstrou grande instinto dramático no oratório *Dies irae* (1967), composto em memória das vítimas do campo de Auschwitz.

O compromisso político de raiz marxista teve os seus campeões acérrimos, na primeira metade do século XX, em Kurt Weil (*Berliner Requiem,* 1928, com texto de Bertolt Brecht) e em Hanns Eisler (*Die Massnahme* — «A Regra» —, 1930, também com texto de Brecht, e *Requiem por Lenin,* 1936-1937). Na mesma óptica ideológica, sobressairam Luigi Nono com *Epitáfio para Federico García Lorca* (1951-1953) e *Il Canto Sospeso* (1955-1956), este último baseado em cartas de membros da Resistência, e Hans Werner Henze, cujo *Novae de infinito laudes* (1962), inspirado em Giordano Bruno, trata dos direitos humanos e da liberdade de pensamento. *A Jangada da Medusa* (1968), subintitulado *«Oratorio Volgare e Militare»,* é um réquiem para «Che» Guevara, baseado na famosa pintura de Géricault.

A cantata e o oratório tiveram um importante papel na União Soviética. Temas épicos, históricos, folclóricos e políticos mereceram a contínua atenção dos compositores soviéticos, que aproveitaram a herança da música coral russa, ao mesmo tempo que seguiram as orientações esboçadas pelos músicos do século XIX, por exemplo, o Rimski-Korsakof das cantatas *Svitezyanka* (1897) ou *A Canção do Sábio Oleg* (1899). Toda esta parcela musical é, por razões óbvias, pouco apreciada no Ocidente e quase desconhecida. Aqui apenas podemos limitar-nos a enumerar algumas das produções mais relevantes. De Prokofief citaremos *Alexandre Nevski* (1938-1939), geralmente classificada como cantata, e *Ivan, o Terrível* (1942-1945, arranjado como oratório por Abraham Stasevitch em 1961), produções procedentes da música escrita para os filmes do mesmo título; também dele merece ser recordado o oratório *A Guarda da Paz* (1950). Por seu turno, Chostakovitch criou obras de grande imediatismo emocional e de impacto seguro, como *O Canto das Florestas* (1949), de caráter didático, e *A Execução de Stenka Razine* (1964), com texto de Evtuchenko.

Dentre as obras pertencentes a compositores menos conhecidos, há a recordar *No Campo de Kulikovo* (1918-1939), texto de Alexandr Blok, e a *História da Batalha pela Terra Russa* (1943-1944), de Yuri Alexandrovitch Chapórine; *Kirof Está connosco* (1942), de Nikolai Miaskovski; o *Poema à Memória de Sergei Iessénine* (1955-1956) e o *Oratório Patético* (1959, com texto de Maiakovski), de Georgi Sviridof; *Nagasaki* (1959), de Alfred Shnitke, e *A Terra Siberiana* (1961), do compositor de vanguarda Edison Denisof. □

Capítulo 46

Alguns exemplos

«Ácis e Galatéia», de Händel

Ácis e Galatéia (Acis and Galatea), primeira composição dramática de Händel em inglês, foi criada em Cannons, provavelmente no verão de 1718, quando o músico se encontrava ao serviço de James Brydges, duque de Chandos. É uma obra de difícil catalogação. Foi sucessivamente classificada como serenata, pastoral, ópera pastoral ou *masque*. Winton Dean descreve-a como uma *masque* para cena, do tipo das que alcançaram uma efêmera popularidade nos teatros londrinos do período de 1715 a 1718, coincidindo com um passageiro obscurecimento da ópera italiana. Contudo, a relação com este gênero híbrido tantas vezes ligado ao mundo pastoril, para o qual haviam dados relevantes contribuições Lawes, Locke, Blow e Purcell, põe certos problemas, pois não há dúvida de que o elemento teatral está reduzido ao mínimo em benefício do estritamente musical. A história, um mito de origem siciliana em que se personificam as atividades do monte Etna, deriva do livro XIII das *Metamorfoses*, de Ovídio, e inspirara já repetidamente diversos compositores. É o tema de uma ópera de Lully, de 1686, e de uma *masque* de Eccles, de 1701. O próprio Händel compusera, em Nápoles, em 1708, *Aci, Galatea e Polifemo,* uma serenata para solistas sem coros. E, a 19 de dezembro desse mesmo ano, estreou-se no Palácio Real de Madrid, com libreto de José de Cañizares, a ópera de António de Literes *Accis y Galatea.*

O libreto, que, por vezes, parece um eco do *Oberon,* de Ben Jonson, é de John Gay, com a colaboração de Hughes e alguns versos de Pope, nomeadamente da sua tradução da *Ilíada.* O argumento é muito simples. Desenrola-se num cenário campestre, «com rochas, arvoredos e um rio». Após a sinfonia inicial, de certo ar corelliano, um coro de ninfas e pastores evoca a felicidade arcádica. Assistimos aos amores da ninfa marinha Galatéia e do pastor Ácis, apesar das tênues advertências do também pastor Dámon. O coro interrompe ameaçadoramente esta atmosfera de felicidade, anunciando a terrível proximidade

Museu Gustave Moreau/Arquivo Salvat

Na musicalização da poética história do pastor Ácis e do seu amor por Galatéia, Händel expressou um profundo sentimento panteísta. À direita: representação da bela ninfa, símbolo da graça e da beleza, tal como Gustave Moreau a imaginou.

do monstro Polifemo. Aparece esta personagem, entre grotesca e rústica, tratada por Händel com sutil humor cheio de saborosos matizes, e começa a cortejar Galatéia. A despeito das súplicas desta e das reflexões de Dámon sobre a transitoriedade do amor, Ácis, não obstante ter consciência da sua debilidade, enfrenta Polifemo. A desigual batalha termina com a morte de Ácis. O coro sugere à desconsolada Galatéia que o torne imortal, fazendo uso dos seus poderes divinos. Finalmente, ela transforma-o numa fonte que mansamente continua «murmurando o seu doce amor».

Do ponto de vista dramático, a composição apresenta uma sucessão tão simples quanto lógica, à base do esquema situação-conflito-solução final. Isto permite uma grande simetria do ponto de vista musical, que se reflete, por exemplo, no plano tonal. Embora muitos elementos utilizados por Händel em *Ácis e Galatéia* derivem da pastoral italiana, o impacto da tradição inglesa, recebida sobretudo de Purcell e dos seus contemporâneos, e que se manifesta acima de tudo na escrita dos coros, transmuta a composição numa criação única, inclusive dentro do próprio *corpus* handeliano. A sua pintura de um reino ideal de perfeita felicidade e beleza é muito refinada, sem incorrer, graças ao seu fresco sabor natural, em tentações preciosistas. Todavia, forjada a utópica Arcádia, torna-se imediatamente patente a discrepância entre a perfeição de um ambiente de fábula e os limites naturais da vida humana. O panteísmo de Händel manifesta-se, assim, como uma espécie de sentimento elegíaco perante a Natureza e suas forças ocultas. Em suma, a lição que o compositor nos propõe por meio desta história mitológica é a mesma que perturbou os pastores de Poussin, no quadro do Louvre, quando uma misteriosa inscrição lhes revelou que a morte também chegara à Arcádia.

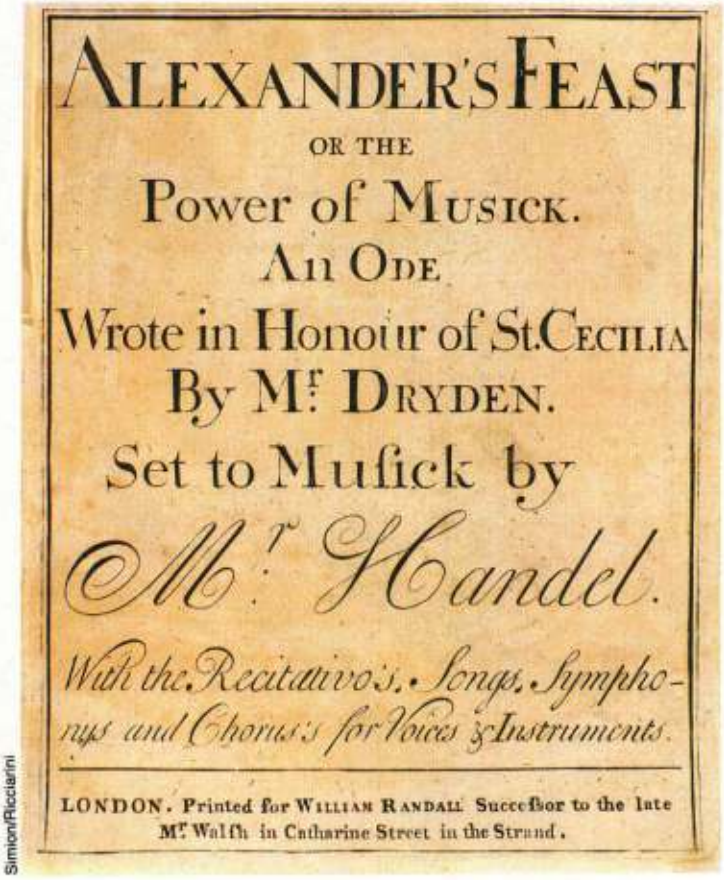
«O Festim de Alexandre», de Händel

O Festim de Alexandre (Alexander's Feast), subintitulado «O Poder da Música», com um poema de John Dryden escrito em honra de Santa Cecília, foi composto por Händel em janeiro de 1736 e estreado, a 19 de fevereiro do mesmo ano, no Covent Garden, de Londres. A obra não tardou a tornar-se uma das mais aplaudidas do compositor. Foi interpretada nada menos de dezoito vezes entre 1737 e 1743 e mais outras oito na década seguinte. Pela sua forma, *O Festim de Alexandre* constitui um tipo de composição difícil de classificar; combina a amplitude e o sentido heróico e dramático de um oratório com a concentração musical e o brilho festivo de uma ode.

Apesar de o texto ser predominantemente narrativo, a música alcança, em muitos momentos, um intenso vigor dramático. Händel não só descreve o efeito da música em Alexandre e na sua corte, como entra nas suas emoções íntimas e interpreta suas respostas por meio de um forte impacto visual.

O uso que, ao longo da obra, se faz de imagens descritivas ou simbólicas não se limita a um mero maneirismo convencional. As teorias estéticas do século XVIII consideravam a arte como uma imitação da Natureza, purificada pela intencionalidade moral imposta pelo homem. O compositor devia, segundo William Hughes, «fazer concordar a música com seu objeto ou conteúdo e refletir cada uma das paixões que a audiência tenha de experimentar». A imitação foi assim transferida para a esfera espiritual e emocional, onde se desenvolve sua cadeia de simbolismos.

Musicalmente, *O Festim de Alexandre* continua a linha de *Athalia* no que se refere à flexibilização das formas. Os andamentos são, na maior parte, assimétricos. Das dez árias que contém, apenas duas adotam a forma *da capo*. A instrumentação inclui flautas, oboés, fagotes, trompas, trombetas e timbales. As violetas dividem-se em duas partes em alguns momentos e os fagotes em três num dos números. Existem partes *obbligato* para violoncelo e trombeta; todos os instrumentos da orquestra, com excepção da trompa, vão intervindo nos recitativos acompanhados que escalonam a composição.



Simion/Ricciarini

Em cima: capa de O Festim de Alexandre, *de Händel, para uma edição londrina, sem data de publicação. Não obstante seu simbolismo e sua complexidade formal, a obra significou um grande êxito para o músico, então radicado em Londres.*

«As Estações», de Joseph Haydn

O êxito de *A Criação* animou seus autores a empreender a composição de *As Estações («Die Jahreszeiten»),* oratório em quatro partes, cada uma das quais com uma certa unidade e autonomia. Para o libreto, o barão Gottfried van Swieten inspirou-se num poema intitulado precisamente *As Estações,* que o poeta escocês James Thomson publicara entre 1726 e 1730, interpolando no texto algumas canções de poetas alemães muito conhecidos, como Bürger e Weisse. A princípio, Haydn mostrou-se pouco entusiasmado com a idéia; há notícias da sua falta de apreço pelo texto engendrado por van Swieten. Como o poema de Thomson era muito abstrato, o libretista incluiu as personagens de três camponeses, Joana, Lucas e Simão, a fim de conseguir um maior movimento dramático no relato.

O trabalho de elaboração da partitura foi muito árduo para Haydn, que ficou esgotado com a empresa. Todavia, nenhuma destas dificuldades transparece na composição. A estréia ocorreu a 24 de abril de 1801, no palácio do príncipe de Schwarzenburg, em Viena.

Museu Lázaro Galdeano, Madrid/Arquivo Salvat

A primeira cantata do ciclo é dedicada à «Primavera» e é talvez a que contém um maior número de elementos procedentes do oratório tradicional, nomeadamente os grandes coros fugados com que terminam «A prece» e «A Canção de Júbilo». Esta parte inicia-se com uma introdução orquestral, em sol menor, que descreve a passagem do inverno para a primavera.

O «Verão» é uma espécie de grande sinfonia vocal e instrumental, de estrutura livre. Poderia dizer-se que é formada por uma introdução lenta, de caráter pastoral, um *Allegro* com a música em torno do nascer do Sol, uma cavatina que faz as vezes de *Adagio,* prolongado por uma ária de soprano, e uma parte final que põe em contraste o coro da tempestade com o apaziguamento dos últimos compassos.

A introdução orquestral do «Outono» descreve a sensação de alegria que o camponês experimenta perante a rica colheita. Imediatamente, e dentro das coordenadas ideológicas do Iluminismo, sucede-se uma inflamada loa ao trabalho e ao apego ao mesmo; como é lógico, o trecho termina com uma fuga. O coro de caçadores ajusta-se admiravelmente às sugestões pictóricas do texto e antecipa muitas páginas dos compositores do século XIX. A magnífica cena da vindima, em ritmo de valsa rápida e evocando o acompanhamento de instrumentos rústicos, tem o vigor e a veracidade de uma *kermesse* de Rubens.

A introdução do «Inverno» descreve o espesso nevoeiro e o declínio das forças da Natureza, numa linguagem pré-*Tristão.* O recitativo do baixo é um verdadeiro *lied,* enquanto uma grande ansiedade se desprende da ária do caminhante que perde o rumo. O coro final, que inclui um potente solo de trombeta, volta, em certo sentido, ao oratório tradicional, com uma poderosa fuga paralela à que finaliza o oratório *A Criação.* Neste último número, há uma comparação entre o inverno e a última fase da vida do homem, com sua esperança de imortalidade; o texto não podia ser mais adequado ao estado de espírito de Haydn, para quem este oratório, com toda sua vitalidade, foi um autêntico florescimento invernal.

«O Paraíso e a Peri», de Schumann

Em 1841, Schumann, a pedido de um amigo da juventude, dirigiu sua atenção para o tema de *O Paraíso e a Peri* («*Das Paradies und die Peri*»). O poema procedia de *Lalla Rookh,* título de uma coleção de contos em verso baseada em fontes orientais e devida ao poeta irlandês Thomas Moore, amigo de Byron. O próprio compositor adaptou o texto traduzido, tarefa em que se ocupou durante cerca de dois anos. A 20 de Fevereiro de 1843, e talvez estimulado pela estréia de *A Primeira Noite de Valpurgis,* de Mendelssohn, a que assistira, começou a escrever a música, trabalho que o absorveu até 16 de julho. A primeira audição ocorreu a 4 de dezembro de 1843, na Gewandhaus de Lípsia, e nela Schumann fez sua apresentação como regente de orquestra.

O Paraíso e a Peri foi qualificado de oratório secular, mas pela sua temática e estrutura é uma obra com suficiente ambigüidade para ser de difícil catalogação. O próprio Schumann lhe deu um subtítulo equívoco e deliberadamente impreciso: «Poema para solistas, coro e orquestra.» Em algumas ocasiões, o compositor deu a entender que era uma composição não destinada a igreja, mas sim às salas de concerto.

O argumento do oratório reflete a história de uma Peri, figura da mitologia persa, para quem as portas do paraíso só se abrirão quando for capaz de oferecer «o presente que seja mais caro aos céus». As duas primeiras tentativas revelam-se infrutíferas, até que a Peri oferece o sangue derramado pela liberdade e a fidelidade. O milagre só se produz graças às lágrimas de um pecador arrependido. Estamos, pois, perante o motivo romântico da redenção, que desde a segunda parte do *Fausto* se projetou ao longo de todo o século XIX. Este motivo pressupõe o mito da queda e da redenção por uma livre vontade de pureza e auto-superação. Deste modo, a Peri converte-se numa personagem que encarna os mesmos ideais de Euryanthe, Genoveva, Senta ou Elisabeth.

Musicalmente, este oratório constitui um marco de singular

O oratório As Estações, *de Haydn, descreve o ciclo da Natureza, que é também o ciclo da vida. Em cima: esboço de Goya para o quadro intitulado* A Eira, *que evoca o laborioso e feliz momento da colheita.*

Museu Grimet. Paris/Arquivo salvat

A iluminura oriental que se insere em cima tem esse ar, entre o místico e o exótico, que anima o oratório de Schumann O Paraíso e a Peri. *Embaixo: o impressionante rosto do ator Nikolai Tcherkasof em* Ivan, o Terrível, *antológico filme para o qual Prokofief escreveu uma partitura de grande beleza e funcionalidade.*

importância, uma vez que representa o abandono do recitativo simples e a abolição da seqüência de números e árias em favor de uma unidade musical mais compacta e homogênea. Na data da sua composição, esta posição significou uma notável inovação, que o próprio Schumann salientou numa carta dirigida ao editor de um jornal musical. Com efeito, e no que respeita à ausência de recitativos e à continuidade do discurso, o músico comentou: «Considero ambas como verdadeiras vantagens e um grande passo em frente no desenvolvimento da forma.» Escusado será dizer que estas idéias se aproximam das concepções que, por esta mesma altura, Wagner formulava sobre a problemática do teatro musical.

Arquivo Salvat

«Ivan, o Terrível», de Prokofief

Após seu regresso definitivo à URSS, em 1933, Sergei Prokofief compôs algumas das suas produções mais divulgadas, entre as quais *Pedro e o Lobo,* o bailado *Romeu e Julieta* e a ópera *Guerra e Paz.* Na produção correspondente a esses anos ocupa um lugar especial a música escrita para o cinema. Desde muito jovem, Prokofief mostrara um grande interesse por esta forma de expressão artística. Entre as primeiras encomendas que recebeu na URSS figurava a música para o filme *O Tenente Kijé,* que logo se tornou famosa através de uma suíte orquestral.

O ano de 1938 é uma data capital, pois foi nele que se iniciou a colaboração entre Prokofief e o grande cineasta Eisenstein, que propôs ao músico que escrevesse a partitura do filme *Alexandre Nevski,* permitindo-lhe retomar o domínio da epopéia, esquecido desde os tempos da *Suíte Cita.* A esta primeira empresa seguiu-se, em maio de 1942, a encomenda da música para o filme *Ivan, o Terrível.* Segundo os planos de Eisenstein, *Ivan, o Terrível* devia constituir um vasto fresco histórico em três partes. A morte do grande realizador truncou estes projetos e a terceira parte nunca se chegou a realizar.

A concepção de Eisenstein nestas grandes produções era monumentalista e totalizadora. A dominante plástica, de um notável poder de sugestão para o espectador, converge com o emprego de sons, ruído e banda musical, utilizados como contraponto dramático. Nesse sentido, Eisenstein conseguiu uma perfeita associação entre o movimento visual e o movimento da película, graças à qualidade que neste segundo aspecto lhe trouxe Prokofief.

Esta visão totalizadora, dentro de uma nova utopia da «união de todas as artes», já fora aplicada com êxito por Prokofief ao mundo do bailado; nas suas melhores partituras deste gênero encontram-se sintetizadas de modo feliz as leis de desenvolvimento sinfônico, as do desenvolvimento psicológico e, enfim, as da evolução da ação teatral; um feito, acertadamente apontado por Rostislav-Michel Hofmann, que o bailado oitocentista fora incapaz de alcançar.

A colaboração entre o músico e o cineasta foi tão estreita em *Ivan, o Terrível,* que certos trechos musicais foram compostos antes das correspondentes seqüências cinematográficas, inspirando-se portanto estas naqueles. Pode afirmar-se, indubitavelmente, que poucas vezes se esteve tão perto da mítica obra de arte total.

Capítulo 47

A cantata de tema sacro

«A mais nobre e principal qualidade da música é a expressão dos conceitos da mente por meio de palavras e não, como pensam e dizem os músicos de hoje em dia, pela consonância entre as vozes.» Estas palavras foram escritas por Vincenzo Galilei, pai do famoso astrônomo, no *Dialogo della musica antica e della moderna,* publicado em Veneza, em 1581. Nelas estão perfeitamente resumidas as teorias e as experiências de um conjunto de pessoas agrupadas na chamada Camerata Fiorentina e que, finalmente, haveriam de confluir no nascimento da ópera.

Sem prejuízo de analisar com mais pormenor sua importância histórica e sua contribuição para o aparecimento deste gênero em outro capítulo, temos de fazer aqui uma breve referência ao *stile rappresentativo* que a Camerata — de que Giovanni de'Bardi, Giulio Caccini, Emilio de'Cavalieri, Girolamo Mei, Jacopo Peri e o citado Galilei foram os membros mais eminentes — implantou, pois sua influência fez-se sentir não só na ópera, mas em todos os gêneros vocais, tanto os já existentes — como a paixão, cuja tradicional fisionomia se transformou mediante a adoção das novas técnicas — como os que nasceram depois de 1600 (cantata, oratório), ano em que se interpretaram a primeira ópera (*Euridice,* de Jacopo Peri) e o primeiro oratório (*Rappresentazione di Anima e di Corpo,* de Emilio de'Cavalieri) que conservamos.

Os membros de Camerata, muitos deles protótipos do homem humanista do Renascimento, voltaram os olhos para a Grécia e, depois de terem estudado o modo como eram representadas suas tragédias — desses estudos sobressaem os realizados por Girolamo Mei —, chegaram à conclusão de que aquelas eram integralmente cantadas para a sua representação, usando uma entoação, como diz Peri no prólogo de *Euridice,* «que não ia além do discurso vulgar, mas que não chegava à melodia de uma canção, adotando antes uma forma intermédia». Esta forma de declamação de um texto entre a mera leitura e o canto foi o que procuraram conseguir e reatualizar estes músicos que, segundo Platão, acreditaram em que «o texto é o senhor da harmonia e não seu escravo». Não procuraram «a consonância entre as vozes» mas, sim, a expressão musical mais perfeita possível das palavras, que perdiam todo o significado nos emaranhados das complexas peças polifônicas, já que o conteúdo do texto, situado ao mesmo tempo nas diferentes vozes, era geralmente inacessível para o ouvinte. Em suma, a música devia ser subordinada às palavras e não o inverso.

O século XVI trouxe novas idéias sobre a essência da arte, ao mesmo tempo que mudava as formas e renovava os estilos. A música, de maneira especial, converteu-se num decisivo centro de polêmicas e teorizou-se a elevado nível sobre sua natureza e suas possibilidades. Mesmo os artistas plásticos e os escritores ocuparam-se com freqüência da arte dos sons. À direita: uma cerâmica da época, fabricada em Urbino, cuja ilustração se intitula Concerto.

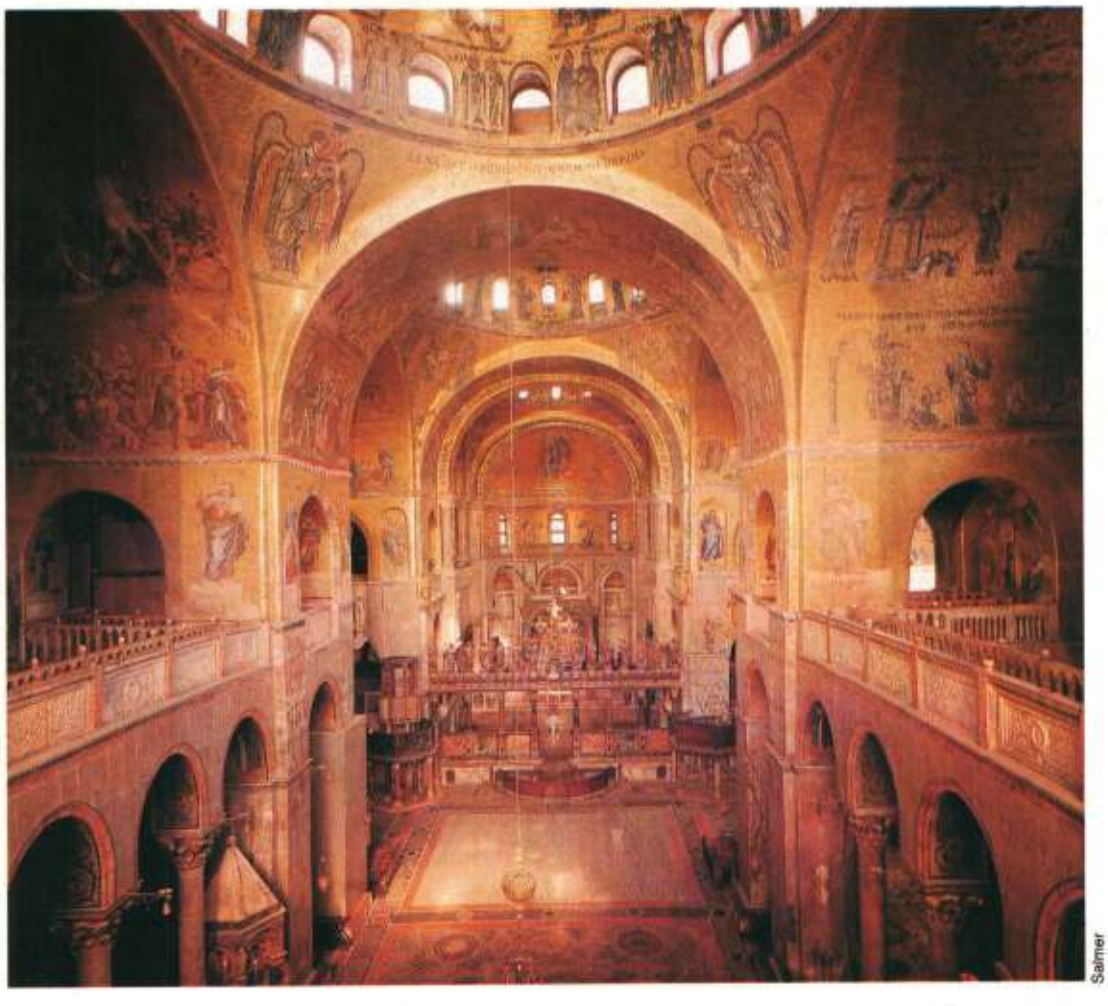
Estamos, portanto, perante o nascimento da monodia acompanhada, cuja principal missão é sublinhar os valores literários dos textos mediante sua musicalização. Esta maneira de recitar as palavras deu lugar ao chamado *estilo recitativo,* que consistia numa declamação geralmente silábica por parte do cantor num ritmo livre, que se encontra em relação íntima com os acentos e a sintaxe do trecho literário em questão. O acompanhamento reveste-se de uma extrema simplicidade (na realidade reduz-se a uma série de acordes), para não dificultar a compreensão do que se canta, e costuma ser confiado a instrumentos de tessitura grave, que constituem o baixo contínuo, cuja função primordial e quase única é servir de suporte harmônico à voz solista.

Esta maneira de musicar uma narração — quer seja poética, quer em prosa — associada às árias (breves peças vocais baseadas num texto poético de caráter estrófico, nas quais o ritmo é — em contraste com os recitativos — regular e a melodia adota uma linha e uma estrutura que a tornam suscetível de ser cantada e não simplesmente declamada), haveria de influir decisivamente na futura evolução da música vocal. A alternância recitativo-ária converteu-se, a partir de então, no esquema fundamental não só da ópera — que talvez fosse o gênero que nestes primeiros anos do século XVII alcançou uma mais rápida difusão e que, a longo prazo, foi o de maior importância e permanência histórica —, mas também de muitas outras composições que, tanto sob a forma profana como a religiosa, mantiveram com a ópera um importante fator em comum: o elemento narrativo. Deste, e por conseqüência da dualidade recitativo-ária participam a paixão, o oratório e a cantata.

A cantata italiana no século XVII

Como praticamente todos os gêneros vocais, a cantata nasceu em Itália. De início, o termo significou unicamente uma peça para ser cantada, em oposição à sonata, composição destinada a ser interpretada por instrumentos. A primeira notícia que temos do uso do novo termo data de 1620, ano em que foi reimpressa a primeira coleção de *Cantade et arie,* do compositor Alessandro Grandi (1575-1630), aluno de Gabrieli e colaborador de Monteverdi na Igreja de S. Marcos de Veneza. As três cantatas que figuram na obra de Grandi são apenas breves peças para uma só voz, que se caracterizam por uma linha melódica semelhante à das árias e cujo baixo contínuo se repete identicamente em cada uma das estrofes. Esta espécie de *basso ostinato* transformou-se num dos traços peculiares destas primitivas cantatas, que, como depois veremos, foi retomado mesmo até pelos compositores alemães (está escrita, por exemplo, nesta forma, a ária de tenor *«Ach, Herr!»* da Cantata n.º 105, de Bach, a ser estudada também mais adiante), que popularizaram este peculiar processo de construção, semelhante às passacalhas ou chaconas instrumentais.

Daí em diante, o terma *cantata* passou a ser utilizado para designar composições muito diferentes, até que, pouco a pouco, se foi decantando a estrutura daquela, decantação que começou com a redução para dois únicos tipos (a ária individual, por um lado, e as *arie di più parti,* por outro, nas quais se sucediam recitativos e árias), para terminar nos finais do século XVII e começos do XVIII com a quase exclusiva aplicação do termo às composições claramente compartimentadas em recitativos e árias, em ge-



Salmer

Arquivo Salvat

A cantata apareceu nos primórdios do século XVII no Norte de Itália. Na sua definição como forma musical, tiveram decisiva influência os compositores venezianos ligados à Basílica de S. Marcos, onde Monteverdi exerceu um longo magistério. À esquerda: vista do interior do templo. Em cima: um retrato de Scarlatti, autor de mais de seiscentas cantatas.

ral escritas para uma só voz, embora também encontremos um bom número — se bem que minoritário em relação àquelas — para duas ou mais vozes e com o acompanhamento de vários instrumentos, quase sempre de corda.

Os compositores que cultivaram este gênero em Itália foram muitos, sobressaindo os nomes de Luigi Rossi, Giacomo Carissimi, Antonio Cesti, Alessandro Stradella, Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi e, sobretudo, Alessandro Scarlatti, que escreveu mais de 600 cantatas, nas quais levou à perfeição formal a ária *da capo* (de estrutura ABA), que haveria de se converter no tipo de ária mais utilizado em obras posteriores. Estas cantatas eram interpretadas principalmente nas academias italianas, fato que explica em grande medida que os textos musicados sejam de preferência profanos, abundando os temas mitológicos, históricos e amorosos. Só uma pequena parte da sua produção tinha carácter religioso, coisa que também devemos considerar lógica se levarmos em conta que os motetos mantinham a hegemonia na música religiosa e que, por outro lado, na sociedade italiana desta época havia uma prevalência do laico sobre o sacro, acentuada em especial no campo musical. Foi então que começaram a construir-se os grandes teatros de ópera, que se principiou a pagar um preço para poder assistir a uma representação e que nasceram as primeiras vedetas, os *castrati*, autênticos protagonistas do fenômeno operático e a cuja vontade se submeteram tanto compositores como libretistas. Aqueles séculos assistiram, portanto, ao começo da laicização definitiva da música; daí que as contadas cantatas de tema sacro constituam uma exceção à habitual prática italiana no gênero.

Como referiu, e muito bem, Simon Towneley, os membros da Camerata Fiorentina «não redescobriram o drama grego, mas começaram a desenvolver uma forma [formas, diríamos antes] cujo significado e importância ainda não foram superados na história da música». A cantata nasceu em Itália como um gênero profano (que será estudado *in extenso* em outro capítulo), pelo que teremos de nos deslocar à Alemanha — onde, como conseqüência da reforma luterana, a ligação entre música e Igreja foi estreitíssima — para encontrar numerosos exemplos de cantatas de tema religioso.

A cantata alemã até Bach

Já nos referimos ao aspecto musical da reforma de Lutero, ao estudar o coral e a paixão luteranos. A música tornara-se protagonista de exceção na liturgia e culto protestantes, destino quase inevitável da grande maioria das composições dos músicos alemães. Esta circunstância, associada ao fato de, em regra, o Norte da Europa se ter mostrado sempre receptor do que o Sul criara previamente (raramente se dá o inverso), fez que grande parte das formas musicais (para não dizer todas) criadas pelos músicos latinos — e fundamentalmente os italianos — fosse absorvida pelos nórdicos — especialmente os alemães — para posterior readaptação

A ilustração reproduzida em baixo corresponde a um livro flamengo do século XVI e intitula-se Monges a caminho da Igreja. *A informalidade das personagens e o ar camponês e popular da imagem têm uma marca indubitavelmente profana, de acordo com as correntes que então se impunham no domínio das artes.*

Biblioteca Municipal, Cambrai/Giraudon

com base na sua cultura diferente. Não devemos tampouco esquecer que a Itália — centro musical hegemônico indubitável desta época — foi o lugar de estudo (quer *in persona*, quer *ex libris*) de um grande número de compositores alemães, o que ajudou também a recepção na Alemanha das novas correntes da música italiana. A cantata, que, devido à sua brevidade e concisa estrutura, não podia ser uma exceção, foi-se tornando, com o tempo, um dos gêneros vocais mais importantes do Barroco musical alemão.

O termo «cantata» não foi utilizado na Alemanha para designar este tipo de composições até ao começo do século XVIII. É certo que só em 1700 começaram a aparecer as primeiras obras compostas com base na alternância recitativo-ária, característica das cantatas profanas italianas, como veremos mais adiante. Até então, a terminologia utilizada era heterogênea, fato que não deve de modo algum surpreender, já que a confusão terminológica é um dos traços mais característicos do Barroco musical (uma fuga, por exemplo, pode aparecer com nomes aparentemente tão díspares como *canzona*, *ricercare*, fantasia ou *capriccio*), o que implicou que não poucas vezes se tenham tomado por formas diferentes o que na realidade era uma única com diversas denominações. Assim, os nomes habituais pelos quais era conhecida a cantata — ou, se se preferir, os seus mais imediatos antecedentes no século XVII — eram, fundamentalmente, três: moteto, concerto eclesiástico ou, simplesmente, *Kirchenmusik* (música eclesiástica) ou *Kirchenstück* (peça de igreja).

A utilização do nome de moteto deve-se mais à inércia do que a uma tentativa pensada de encontrar um termo que refletisse fielmente o conteúdo das novas composições, independentemente de todo o tipo de conotações. Com efeito, o velho moteto polifônico — construído segundo as regras da «primeira prática» — era geralmente utilizado na liturgia luterana, situando-se entre a leitura do Evangelho e o sermão. O fato de a cantata ser também incluída no serviço em lugar idêntico fez que, por inércia, se continuasse chamando motetos a estas novas obras — influenciadas pela «segunda prática» italiana —, cujo conteúdo e estrutura musical estavam muito longe de se assemelhar aos daqueles, salvo, talvez, alguns coros que ainda conservavam certos traços arcaizantes («moteto de congratulação» foi, por exemplo, o título atribuído por Bach à cantata *Gott ist mein König*, BWV 71, uma das suas primeiras obras do gênero).

Um breve estudo comparativo das cantatas da maturidade do próprio Johann Sebastian Bach com qualquer dos sete motetos que dele conservamos é ilustrativo neste sentido.

O concerto eclesiástico, autêntico precedente da cantata, foi introduzido na Alemanha por Hermann Schein (1586-1630), que publicou em 1618 a primeira parte da sua *Opella nova, geistlichen Konzerten [...] auf italienische Invention*, na qual se adivinha a influência de Lodovico Grossi da Viadana,

Embaixo: quadro do pintor Emanuel de Wite (1617-1692) que sugere o ambiente dos grandes templos luteranos alemães. Na liturgia protestante, a cantata foi definindo as suas características e ganhando prestígio como forma musical até alcançar a perfeição nas obras da maturidade de Bach.

Museu de Belas Artes, Lille/Arquivo Salvat

autor dos *Cento concerti ecclesiastici*, publicados em Veneza em 1602. No prólogo da primeira edição destes concertos — que representam um avanço decisivo com vista à criação da nova monodia sacra —, escreveu Viadana: «Há muitas razões que me induziram a compor concertos deste tipo, entre as quais uma é a mais importante: notei que os cantores que desejavam cantar com o órgão a três, duas ou uma só voz se viam forçados, pela falta de composições adequadas ao seu propósito, a tomar uma, duas ou três partes de motetos escritos a cinco, seis, sete ou até oito»; para o que deu doze regras aos intérpretes — cantores e organistas — com vista à execução dos mesmos («devem ser cantados com refinamento, discrição e elegância [...] e, sobretudo, sem acrescentar nada ao impresso [...], pois certos cantores nunca cantam as canções como foram escritas»), nos quais ainda é patente a marca do estilo polifônico ou *stile antico*. A monodia aparece, igualmente, com timidez, na obra de Schein — em que as melodias dos corais têm um papel fundamental —, conquanto na segunda parte se veja consideravelmente reduzida (1626). Não obstante, só dez anos mais tarde, com a publicação dos *Kleine geistliche Konzerten*, (Pequenos Concertos Sacros), de Heinrich Schütz, se implantou definitivamente na Alemanha a monodia eclesiástica.

Retrato de Heinrich Schütz, compositor cujos concertos sacros contribuíram de forma decisiva para a conformação do estilo monódico alemão. Influenciado por Gabrieli e por Monteverdi, foi considerado o maior compositor germânico anterior a Bach. Schütz tinha uma curiosa voz de soprano, que encantou as pessoas do seu tempo.

Arquivo Salvat

Schütz (1585-1672) estudara em Veneza com Giovanni Gabrieli durante três anos (1609-1612), tendo realizado uma segunda viagem em 1629; daí que o seu conhecimento da música italiana, em geral, e do novo *stile rappresentativo*, em particular, fosse perfeito, fato que se evidencia nos seus concertos sacros e de um modo especial nos baseados na melodia de um coral *(Choralkonzert)*, nos quais Schütz não se sentia tão submetido a certa tirania que a utilização do hino comportava (geralmente como *cantus firmus)*, gozando antes duma plena liberdade que lhe permitia desenvolver a sua fecunda imaginação, que encontrava no tipo de monodia acompanhada que conhecera em Itália a sua mais adequada via de expressão.

Ambos os tipos de concerto se caracterizam por uma estrutura semelhante, isto é, uma alternância de passagens a solo e corais, o que representa um antecedente claro da cantata alemã posterior, cuja estrutura essencial será também aquela; as duas modificações com que haveria de contribuir para a evolução do gênero são, por um lado, uma progressiva independência das diferentes partes da cantata e, por outro, uma maior atenção às passagens monódicas a solo, que culminariam com a composição de árias — diretamente influenciadas na sua estrutura pelas italianas —, cujo tardio aparecimento no gênero se deve aos sérios inconvenientes postos pela ortodoxia luterana, que considerava a ária como a expressão talvez mais representativa da música profana. Esta evolução pode apreciar-se, por exemplo, na obra de Dietrich Buxtehude (1637-1707), que recebeu de Franz Tunder (1614-1667), seu antecessor no lugar de organista da Marienkirche, de Lubeque, um tipo de cantata próxima do *Choralkonzert*, com os seus textos exclusivamente bíblicos ou corais e as suas diversas seções dependentes entre si, como partes integrantes de um todo homogêneo, para evoluir para a composição de cantatas *stricto sensu*, nas quais os textos provêm de diversas fontes (Bíblia, corais, poesia livre) e a música se baseia numa alternância do estilo concertado de Tunder, das melodias corais luteranas e da ária de caráter estrófico italiana, que adota freqüentemente, como já assinalamos, a forma de variações sobre um *basso ostinato*. Apesar de Buxtehude ter vindo a ser considerado quase exclusivamente como compositor de música de órgão, a sua contribuição para a música vocal alemã, e de modo especial para a cantata religiosa protestante, é fundamental. Contudo, o interesse por esta parte da sua produção é recente (o primeiro catálogo da sua obra, elaborado por Georg Karstädt, data de 1974), pelo que se afigura prematuro proceder agora a uma valorização mais exata do papel desempenhado pelo organista e compositor dinamarquês no desenvolvimento da cantata alemã de tema sacro.

A introdução dos elementos italianos verificar-se-ia com caráter definitivo depois de 1700, ano em que o poeta e teólogo Erdmann Neumeister (1671-1756) publicou as suas *Geistliche Kantaten statt einer Kirchenmusik* («Cantatas religiosas em vez de música eclesiástica»), primeiro dos seus nove ciclos completos — para todo o ano litúrgico — de cantatas, termo já introduzido pelo próprio Neumeister para intitular a sua obra e que definiu expressivamente como «um trecho de ópera, feito de estilo recitativo e árias». O libreto-tipo consistia em seis ou sete números independentes nos quais alternavam coros, recitativos e árias, para concluir geralmente com um coral luterano. Os textos costumavam estar em íntima relação com o Evangelho do dia, que — com base na função litúrgica da cantata, que era cantada após as

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte

Dietrich Buxtehude, organista da Marienkirche, de Lubeque (igreja que se vê na fotografia da esquerda), foi um compositor decisivo para a evolução da cantata religiosa alemã; mas a sua importância só se avaliou depois de 1974, quando foi publicado o primeiro catálogo da sua obra. Em cima: fac-símile da capa de uma cantata sua editada em Lubeque

A Paixão de Cristo foi fonte de inspiração para todo o tipo de artistas, mas muito poucas vezes se conseguiu a profundidade expressiva das Paixões *de Bach. À direita:* Subida para o Calvário, *pintura de Giovanni Tiepolo.*

leituras e imediatamente antes do sermão — ou se utilizava literalmente (em recitativos e coros) ou inspirava os textos de livre invenção do libretista (árias). Este novo tipo de libreto alcançou uma extraordinária difusão por toda a Alemanha, sendo adotado por um grande número de compositores, entre os quais podemos salientar Johann Philipp Krieger, Johann Kuhnau (o antecessor de Johann Sebastian Bach em S. Tomás, de Leipzig), Friedrich Wilhelm Zachow e o próprio Bach, que aproveitou diversos textos de Neumeister para as suas *Cantatas* BWV 18, 24, 28, 59 e 61.

Assim, nos alvores do século XVIII assistimos a uma profunda transformação da cantata religiosa alemã. Após uma época de contínua evolução em que, como vimos, o gênero era algo intermédio entre a primeira e a segunda práticas, entre os velhos coros motéticos e o moderno estilo recitativo, a cantata alcançou a plena maturidade com Bach, que, apesar disso, denominou as suas obras como *concerto* ou *motetto.* Portanto, e para procurar solucionar na medida do possível este escasso rigor terminológico, entenderemos por cantata religiosa alemã nesta época a composição vocal-instrumental destinada ao serviço eclesiástico luterano (geralmente entre o Evangelho e o sermão) e estruturada formalmente em vários andamentos independentes (árias, *ariosos,* recitativos e coros), que, em regra, incluirão pelo menos a harmonização a quatro vozes de uma melodia coral, que pode, igualmente, servir de base a alguns ou até a todos os andamentos da obra (cantata coral).

Nesse sentido, e com o fim também de esclarecer os equívocos a que a terminologia pode induzir, devemos referir que outros gêneros musicais típicos da Alemanha protestante — paixão e oratório, principalmente — não são senão, de certo modo, «macrocantatas». Tanto a estrutura formal da *Paixão segundo S. Mateus,* de Bach, por exemplo — recitativos, *ariosos,* árias, coros e corais — quanto o próprio conteúdo musical destes elementos em nada se distinguem dos de uma cantata do próprio gênio de Leipzig; unicamente o tema tratado naquela — a Paixão e morte de Cristo — comporta traços peculiares, como é a maior dimensão da parti-

Arquivo Salvat

tura ou a presença de um dramatismo mais intenso. Outro tanto poderíamos dizer do oratório; assim, o *Weihnachts-Oratorium,* BWV 248, do próprio Bach, compõe-se de seis partes por este designadas como cantatas e bom número dos seus andamentos não passa de arranjos de cantatas profanas anteriores. Também os oratórios alemães desta época se diferenciam daquelas unicamente pelo fato de o seu libreto ser mais extenso e a sua composição ser motivada pela celebração de alguma das festas eclesiásticas mais representativas. Não devemos confundir, no entanto, este tipo de oratórios protestantes com os italianos ou ingleses, que, como já vimos num capítulo anterior, se convertem, em grande número de casos, em verdadeiras óperas não encenadas. A música religiosa na Alemanha tem, acima tudo, uma finalidade litúrgica («sermões musicais» foi o que Fischer acertadamente chamou a estas cantatas), finalidade que haveria de animar a composição daquilo que muitos consideram, com razão, um dos grandes marcos da música ocidental: as cantatas de Bach.

As cantatas de Bach

Uma análise exaustiva das quase 200 cantatas religiosas de Bach que chegaram até nós requereria um espaço de que não dispomos. Daí que apenas procuremos esboçar uma panorâmica geral das mesmas, para concluir com um exame pormenorizado de algumas delas, escolhidas segundo critérios de representatividade — tanto temporal (uma ou duas obras de cada um dos ciclos) como formal (uma ou duas obras dos diferentes tipos) — e de qualidade.

Segundo a *Necrologia* de Bach, escrita por seu filho Carl Philipp Emanuel e pelo seu aluno Johann Friedrich Agricola pouco tempo após a sua morte, Johann Sebastian Bach escreveu cinco ciclos completos de cantatas (religiosas) para todos os domingos e festas do ano, levando em conta que entre uns e outras somavam 59 dias, o número de cantatas compostas por Bach rondaria as 295. O costume da época de não imprimir a música das cantatas, mas apenas os textos — fato motivado, na opinião de Alfred Dürr, tanto pela vastíssima produção dos compositores deste período como

pela reduzida capacidade de produção das tipografias musicais alemãs —, explica que um bom número destas obras — mais de uma centena — não tenha chegado aos nossos dias (apenas a cantata já citada, *Gott ist mein König*, BWV 71, foi impressa em vida de Bach). Foi igualmente difícil estabelecer a cronologia exata das partituras conservadas, que só em data recente, graças ao trabalho efetuado por vários estudiosos do Instituto Bach de Göttingen, se conseguiu fixar com maior precisão, depois de um cuidadoso estudo dos manuscritos.

Por último, e antes de penetrarmos em cheio na análise das cantatas bachianas, assinalemos que a numeração das mesmas — que coincide com o número atribuído por Wolfgang Schmieder no seu famoso catálogo da obra de Bach conhecido pela sigla BWV *(Bach Werke Verzeichnis)* — não corresponde à ordem cronológica da sua composição, mas à ordem da sua publicação na *Bach-Gesellschaft* alemã (1851-1899). Do mesmo modo, o título pelo qual se conhecem estas obras tampouco é o original do compositor, mas sim o *incipit* literário da partitura.

As cantatas de Mühlhausen

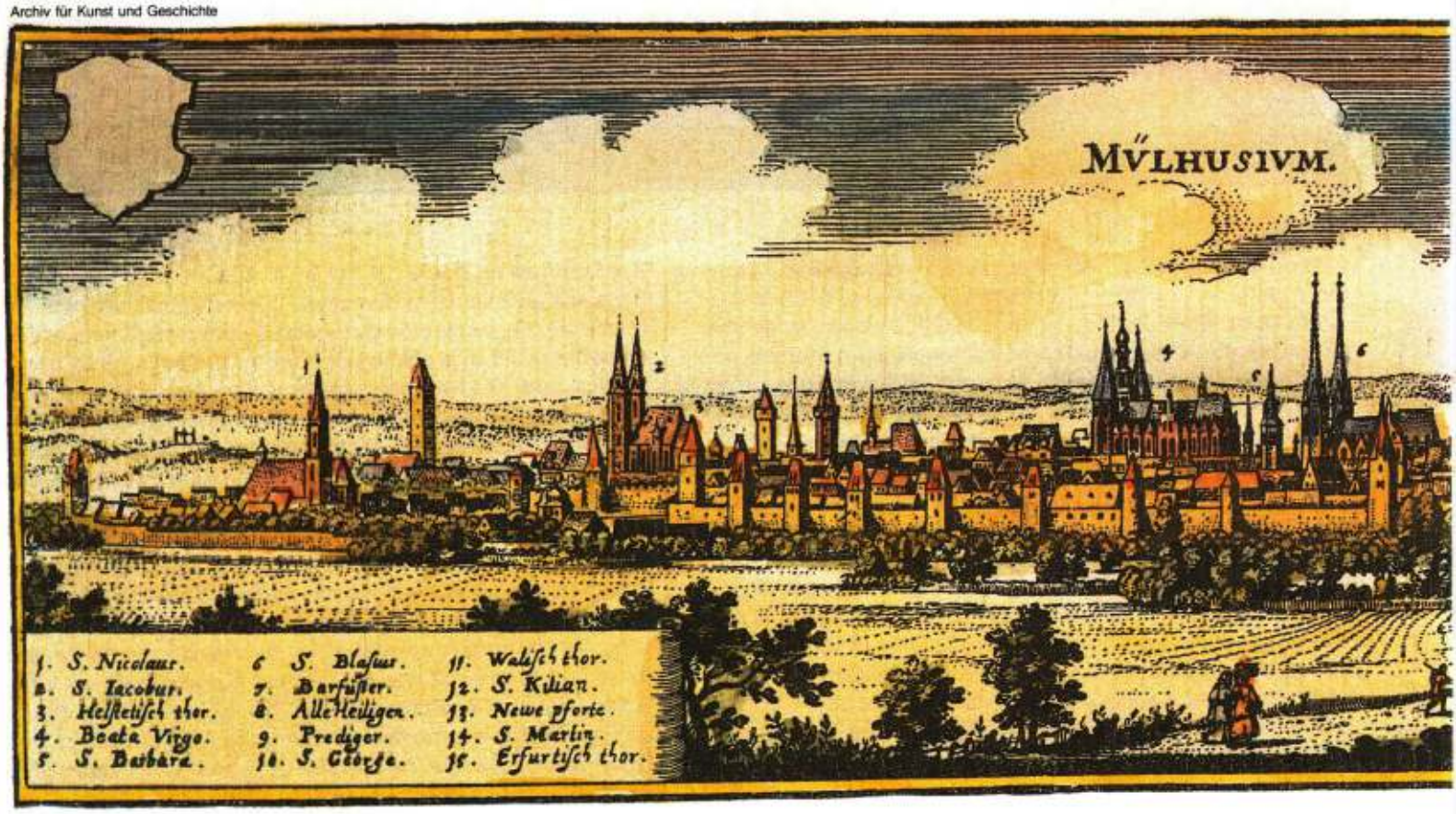
Embora não haja unanimidade a esse respeito, parecem ser cinco (as BWV 131, 71, 196, 106 e 4) as cantatas escritas por Bach durante a sua estada em Mühlhausen. Todas elas têm em comum um certo caráter arcaizante (as violas de arco, por exemplo, ainda são tratadas *divisi*), o que as coloca em estreita relação com as cantatas de Pachelbel ou Buxtehude, nas quais os diferentes andamentos — que se vão entrelaçando uns nos outros — não tinham alcançado plena independência (nestas primeiras cantatas não existem recitativos e árias à maneira italiana, abundando antes os *ariosos*, que são uma forma intermediária entre ambos) e os libretos baseavam-se quase de maneira exclusiva em textos bíblicos ou corais. Além disso, as quatro primeiras citadas não tiveram o habitual destino litúrgico, tendo sido acontecimentos particulares a motivar a sua composição (a comemoração de um incêndio, a renovação do conselho municipal, um casamento e o funeral de um parente de Bach, respetivamente). Não obstante a juventude do compositor, ainda pouco experimentado na escrita vocal e com um conhecimento muito reduzido da música italiana e francesa, a qualificação global que estas obras merecem é muito elevada.

As cantatas de Weimar

Não se conserva nenhuma das cantatas dos primeiros anos de Bach em Weimar, ainda que seja possível não ter escrito nenhuma obra deste tipo até ter sido nomeado, em março de 1714, *Konzertmeister*, cargo que incluía a obrigação de compor uma cantata por mês. Dois fatos contribuíram de maneira decisiva para que Bach se afastasse dos antigos modelos alemãs que adotara em Mühlhausen: o extenso repertório italiano que o seu lugar à frente da orquestra de Weimar lhe permitiu conhecer, por um lado, e a adoção do libreto-tipo criado por Neumeister, por outro.

As duas circunstâncias apontadas redundaram numa italianização do estilo de Bach em relação às suas obras anteriores, patente no aparecimento de verdadeiros recitativos e árias — geralmente *da capo*, ou seja, de estrutura ABA, sendo A e B seções contrastantes —, nos quais se começa a adivinhar a mestria de Bach no tratamento da voz humana, evidenciada na escolha de uma linha melódica impecável e na perfeita adequação música-texto. Do mesmo modo, o acompanhamento da ária — quase sempre *obbligato* para um único instrumento (é o caso do oboé na ária «*Seufzer, Tränen, Kummer, Not*» da Cantata BWV 21, uma das preferidas de Bach) — revela-nos o profundo conhecimento que das diversas técnicas instrumentais Bach vinha adquirindo, graças

Archiv für Kunst und Geschichte



ao seu cargo de *Konzertmeister* e à sua experiência como músico de câmara (por exemplo, a difícil parte de trombeta da ária de baixo da 172), o que lhe permitia experimentar todo o tipo de combinações (a Cantata BWV 18 requer quatro violetas e nenhum violino), dependendo das disponibilidades de cada momento. O coro vai perdendo o papel de protagonista que lhe fora atribuído nas primitivas cantatas, para ficar reduzido a uma intervenção inicial e outra final, na qual se limita geralmente ao canto da harmonização de um coral a quatro vozes, modo habitual de terminar as cantatas neste período. No entanto, a evolução de Bach é notável também no tratamento do coro, que deixa de ser escrito em forma de moteto, para passar a adotar outras mais variadas (caso do coro inicial da Cantata BWV 61, em que o primeiro verso do famoso hino de Lutero *Nun komm, der Heiden Heiland* é tratado em forma de abertura francesa, o que corrobora uma vez mais a importância dos anos de Bach em Weimar na aquisição de um sólido conhecimento das novas correntes da música européia) e de caráter menos estrito.

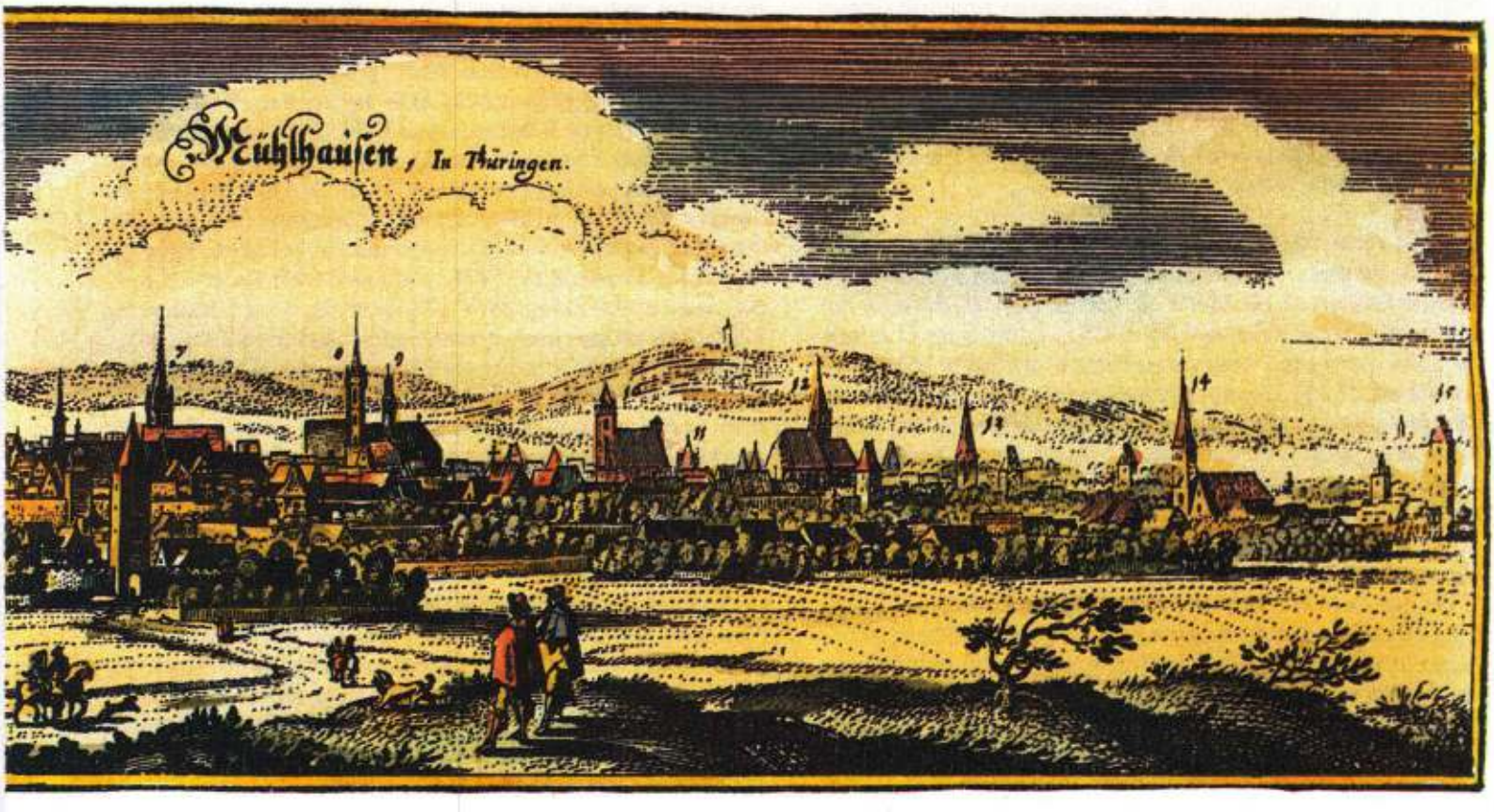
As cantatas de Cöthen

A corte de Cöthen adotara em 1596 a reforma da igreja calvinista, o que implicava uma quase total ausência de música religiosa durante a celebração da liturgia. Daí que, durante

Blückwünſchende Kirchen MOTETTO,
als
bey ſolennen Gottesdienſte/ in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der geſegnete Raths-Wechſel/
am 4. Februarii dieſes M. D. C. C. VIII. Jahres geſchach/
und die Regierung
der Käyſerl. Freyen-Reichs-Stadt
MUHLHAUSEN/
der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Rahts/
vermög/
Des Hoch-Edlen/ Veſten/ Hochgelahrten
und Hochweiſen Herrn/
Herrn Adolff
Streckers/
und
des Edlen/ Veſten/ und Hochweiſen Herrn
Hn. Georg Adam
Steinbachs/
beyderſeits Hochverdienten
Herrn Bürgermeiſtern/
wie auch
derer übrigen Hoch- und Wohl-anſehnlichen
Mitgliedern/
freudig überreichet wurde/
ſchuldigſt erſtattet/
durch
Johann Sebaſtian Bachen/
Organ. Div. Blaſii.
Mühlhauſen/
druckts Tobias David Brückner/ E. Hochedl. Rahts Buchdr.

Archiv für Kunst und Geschichte

Embaixo: vista da cidade de Mühlhausen no século XVII. Em 1707, Bach ocupou o lugar de organista em S. Brás, igreja desta cidade. Naquela altura compôs cantatas de uma grande audácia estilística, que revelam a influência de Buxtehude. Esta música de vanguarda foi alvo de fortes críticas por parte de certas personagens importantes, e talvez se deva procurar aqui a causa real da prematura renúncia do jovem mestre, formalizada em 1708. À direita pode ver-se a capa da Cantata n.º 71, composta durante aqueles meses.



Archiv für Kunst und Geschichte

a sua permanência no principado alemão (1717-1723), Bach se limitasse a compor cantatas profanas e, sobretudo, uma grande quantidade de obras instrumentais (datam, por exemplo, desta época os *Concertos Brandemburgueses* ou as quatro *Suites* para orquestra). Teremos de esperar pela sua nomeação, em 5 de maio de 1723, como *Kantor* de S. Tomás, de Leipzig — posto em que sucedia a Johann Kuhnau e que obtinha após várias ofertas do Conselho a Christoph Graupner e a Georg Philipp Telemann —, para que comece de novo a redigir cantatas eclesiásticas, ciclo que se inicia com a denominada *Jesus nahm zu sich die Zwölfe,* BWV 22, apresentada como «peça de concurso» requerida para acesso ao cargo e interpretada em 7 de fevereiro de 1723, com o próprio Bach como baixo solista.

Os três ciclos de Leipzig

O primeiro dos ciclos de Leipzig começa com a cantata *Die Elenden sollen essen,* BWV 75, escrita para o primeiro domingo depois da Trindade de 1723, e encerra na Trindade de 1724, com uma nova interpretação da BWV 165 (já escutada em 1715). Das aproximadamente 60 cantatas que se interpretaram durante este período, apenas umas 40 (é quase impossível fixar com exatidão a origem de muitas, por escassez de fontes) foram compostas *ex novo* por Bach. As restantes são «paródias» de algumas das cantatas profanas escritas em Cöthen (BWV 66, 134, 173 e 184) ou repetições de cantatas anteriores, já interpretadas a seu tempo.

No que se refere às novas composições, é freqüente o emprego de um mesmo esquema formal, que consiste numa citação inicial de um texto bíblico (geralmente confiada ao coro), uma série de recitativos e árias em verso livre, para terminar com um coral harmonizado a quatro vozes. O coro inicial costuma ser extenso e fortemente contrapontístico (é, por exemplo, o caso das Cantatas BWV 46, 67, 104, 105 e 190), enquanto as árias continuam adotando a forma *da capo,* embora Bach nem sempre se cinja à estrutura ABA de um modo rígido, sendo freqüente a introdução de pequenas alterações, tendentes a fazer ressaltar o poder expressivo daquelas. Tanto na linha melódica vocal como na do instrumento acompanhante, Bach introduz progressivamente novas dificuldades, sem nunca perder de vista a relação música-texto e o equilíbrio entre ambas as partes. Salvo o caso da que começa *Ein ungefärbt Gemüte,* BWV 24, baseada num libreto de Neumeister, não conhecemos o autor ou autores dos textos destas cantatas, algumas das quais se encontram divididas em duas partes (como a famosíssima BWV 147), interpretando-se a segunda a seguir ao sermão ou durante a Comunhão.

O segundo ciclo começa com a cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort,* BWV 20 (de título idêntico ao da n.º 60, que analisaremos posteriormente), interpretada no primeiro domingo depois da Trindade de 1724, e encerra com *Es ist ein trotzig, und verzagt Ding,* BWV 176, executada na Trindade de 1725. Três grupos bem diferenciados dão forma a este ciclo: o primeiro e mais importante é formado por 40 cantatas corais, não de caráter estrito, como a BWV 4 — isto é, com o coral como único texto para toda a obra —, mas mais livres (os dois andamentos extremos contêm as estrofes inicial e final do hino, enquanto os intermédios tomam por texto paráfrases poéticas das restantes estrofes); o segundo agrupa apenas três cantatas (BWV 6, 42 e 85), de libretista desconhecido; a peculiaridade das nove cantatas do terceiro reside em o libretista ser comum a todas elas, a poetisa de Leipzig Marianne von Ziegler, que faz amplo uso do Evangelho de S. João, cujos textos costumam ser musicados por Bach em forma de coro ou *arioso.* No essencial, as doze cantatas que integram os dois últimos grupos assemelham-se às do ciclo de 1723-1724, com a sua estrutura de coro com texto bíblico-recitativos e árias-coral a quatro vozes.

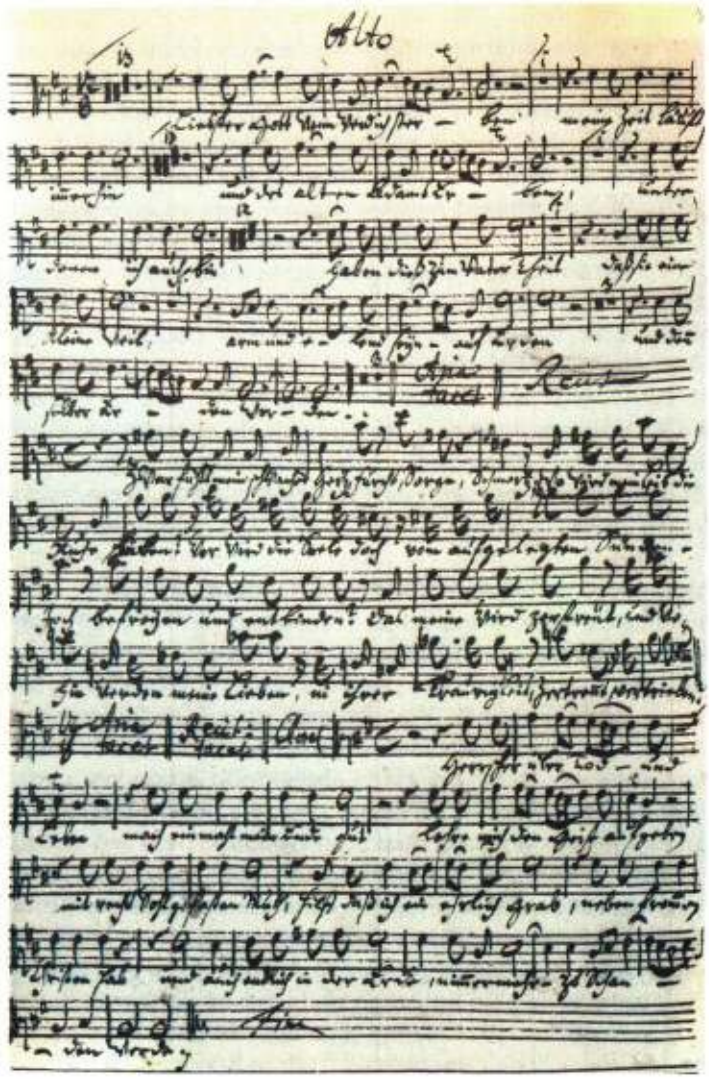
Archiv für Kunst und Geschichte

No extremo esquerdo, reproduz-se uma gravura do templo de S. Nicolau, em Leipzig; junto a estas linhas, a Igreja de S. Tomás, na mesma cidade. Johann Sebastian Bach foi Cantor em ambas, desde maio de 1723, e, de acordo com as funções inerentes ao cargo, compôs numerosas cantatas de caráter religioso, cujo conjunto constitui uma obra-prima de incomparável qualidade.

Embaixo pode ver-se a página autógrafa da parte de contralto da cantata Deus Amado, quando Morrerei?, *BWV 8, de Johann Sebastian Bach. Esta obra, que corresponde ao segundo dos três ciclos de Leipzig, foi estreada em 24 de setembro de 1724.*

Após um pequeno grupo de apenas quatro cantatas (BWV 79, 137, 164 e 168), no Natal de 1725 começa um terceiro ciclo com a cantata *Unser Mund sei voll Lachens,* BWV 110, para concluir em 9 de fevereiro de 1727 com a cantata *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke,* BWV 84. O número de obras novas escritas por Bach neste período diminuiu consideravelmente em relação ao dos anos anteriores, pelo que fez cópia quer de cantatas suas já compostas quer das de outros compositores, a fim de que não faltasse em nenhum domingo ou festa uma obra destas características nas estantes da Thomaskirche ou da Nikolaikirche, as duas igrejas de Leipzig onde eram interpretadas alternativamente. Nesse sentido, deve salientar-se que Bach pediu «emprestadas» pelos menos 17 cantatas do seu sobrinho de Meinigen Johann Ludwig Bach (1677-1731), que arranjou ou instrumentou para a sua posterior execução. Estas obras — acerca das quais Johann Sebastian expressou freqüentemente a sua admiração — exerceram nele uma notável influência, já que adotou em sete das cantatas deste ciclo (BWV 17, 39, 43, 45, 88, 102 e 187) o esquema formal utilizado por aquele, que consistia numa primeira seção, em regra iniciada com um coro baseado no Antigo Testamento, e uma segunda, que começava com um texto do Novo Testamento, geralmente em forma de ária; o resto da obra — que concluía com um coral a quatro vozes — era composto de acordo com o princípio de construção da cantata, ou seja, recitativos e árias.

No que se refere às cantatas compostas novamente e não sujeitas a este esquema formal, podemos apontar três peculiaridades que as distinguem das anteriores: em primeiro lugar, várias foram escritas em forma de diálogo para soprano e baixo (as BWV 32, 49, 57 e 58); em segundo lugar, aparecem as primeiras cantatas para voz solista em qualquer das quatro tessituras habituais (as BWV 35, 52, 55, 56, 82, 84, 69 e 170); por último, torna-se freqüente o emprego de obras



Archiv für Kunst und Geschichte

Magnum/Zardoya Presstoto

A música vocal de caráter religioso alcançou nas cantatas de Bach máximos de eloqüência dramática e beleza melódica. As suas obras de caráter profano penetram nos mais ricos e variados sentimentos da alma do homem, enquanto as religiosas impressionam pelo profundo sentido místico que as anima. A foto da esquerda ilustra a interpretação de uma peça coral de Bach pelo famoso coro de vozes brancas Meninos Cantores de Viena.

A figura de Bach eclipsa os seus contemporâneos com o peso impressionante da sua obra criativa: alguns compositores da época contribuíram porém com achegas muito importantes para todos os gêneros. Um deles foi Telemann, autor de um grande número de cantatas e peças vocais. À direita: interior da Barfüssenkirche, de Frankfurt (xilografia do século XVII), por cuja música Telemann foi responsável.

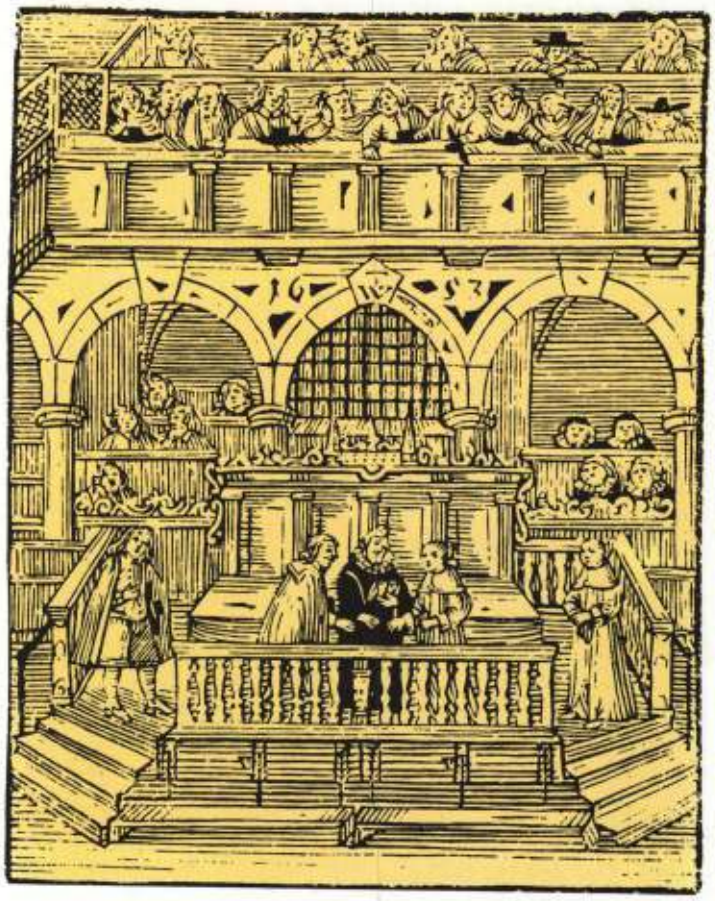
instrumentais anteriores que, adaptadas ao novo gênero vocal, se convertem em andamentos independentes de várias destas cantatas (é o caso da abertura da *Suite* n.º 4, BWV 1069, utilizada no coro inicial da *Cantata* BWV 110; dos dois primeiros andamentos do Concerto de cravo, BWV 1053, na sinfonia reinstrumentada para órgão *obbligato* e na ária n.º 5 da cantata *Gott soll allein mein Herze haben*, BWV 169; do terceiro andamento deste mesmo concerto, na sinfonia de *Ich geh und suche mit Verlangen*, BWV 49; do primeiro andamento do *Concerto Brandemburguês* n.º 1, na sinfonia de *Falsche Welt, dir trau ich nicht*, BWV 52, ou dos dois primeiros andamentos do *Concerto de Cravo*, BWV 1052, na sinfonia e coro iniciais da cantata *Wir müssen durch viel Trübsal*, BWV 146). Os textos usados por Bach são de diversos poetas, embora nesta ocasião tivesse sido Georg Christian Lehms o mais beneficiado pelo compositor.

Algumas considerações sobre as cantatas de Bach

Duas circunstâncias explicam o fato de ser já muito reduzido — em comparação com os fecundos anos anteriores — o número de cantatas escritas por Bach posteriormente a 1727 que chegaram até nós. Por um lado, uma grande parte delas perdeu-se; por outro, após a sua nomeação para diretor do Collegium Musicum, Bach abandonou quase por completo a composição de cantatas religiosas para se dedicar ao cultivo das profanas, no qual se viu ajudado pelo seu amigo e colaborador Carl Friedrich Henrici (Picander), autor, também, de vários dos libretos das cantatas eclesiásticas desta época. Estas novas obras — compostas para serem interpretadas nas festas mais importantes do calendário litúrgico — caracterizam-se pelo emprego de todos os tipos anteriores e pela conquista tanto de uma grande perfeição formal como de uma incrível beleza musical, fruto indubitável da maturidade e experiência que implicam vinte anos de contínua experimentação no gênero (data deste período, por exemplo, a famosa *Wachet auf*, BWV 140, baseada no hino do mesmo título de Philipp Nicolai).

As cantatas de Bach constituem, portanto, uma síntese perfeita de toda a música vocal barroca, mas isso não é tudo; o génio de Leipzig fez deste imenso *corpus* uma verdadeira profissão de fé musical mostrando de modo admirável a grandeza do poder expressivo da música. As suas árias expressam todo o tipo de sentimentos — temor, angústia, desejo, felicidade, horror, cólera, solidão, esperança, tristeza, abandono —, que, apesar de não alcançarem o dramatismo de Händel, por exemplo, conseguem penetrar plenamente na esfera emocional do ouvinte. Os seus coros são uma sábia demonstração de como a estrutura contrapontística não é incompatível com a clareza ou a mais adequada musicalização de um texto; os seus recitativos, um exemplo da imensa força expressiva da monodia acompanhada; a sua instrumentação, por último, um alarde de variedade (o violino *piccolo*, a viola *d'amore*, a viola *de gamba*, o violoncelo *picollo*, o oboé *da caccia*, o corne *da tirarsi* ou o oboé *d'amore* são apenas alguns dos instrumentos utilizados por Bach nas cantatas) e de colorido.

Não podemos terminar este breve exame sem fazer uma menção à parte aos corais, reunidos na sua maior parte (inclusive alguns das cantatas hoje perdidas) na famosa coleção dos «371», a que já fizemos referência em outro capítulo. São eles o elemento que dá coerência a toda a coleção (cantatas sem nenhum coral, como a BWV 189, devem ser consideradas uma exceção). O coral é o modo em que melhor se exterioriza a piedade coletiva, já que a congregação — familiarizada desde há muito tempo com as melodias e os textos que a tradição fora decantando — se unia ao coro ge-



Archiv für Kunst und Geschichte

Biblioteca Nacional, Paris/Arquivo Salvat

ralmente no final da cantata. Bach tratou estas melodias por meio de inúmeros processos (como notas musicais de uma ária, em forma de recitativo, como diversas seções de um extenso coro polifônico, como peça instrumental em vez de vocal, etc.), mas o mais freqüente foi o de uma simples harmonização a quatro vozes, com a melodia do hino situada na voz de soprano. Bach procedeu nos seus corais a um cuidadoso projeto tonal — necessário, dado o modalismo de muitas das melodias — e cadencial, o que, associado ao importante papel do cromatismo, faz deles verdadeiras obras-primas em miniatura, dotadas de um intenso poder expressivo.

Uma breve citação de Igor Stravinsky — admirador fervoroso de Bach —, extraída de uma das suas *Conversas com Robert Craft,* serve-nos para encerrar, de uma maneira insuperável, este capítulo: «Desdenhamos não só os instrumentos de outras etnografias, mas também os do nosso maior compositor europeu. Este desdém é um dos motivos por que as cantatas de Bach — que deveriam ser o centro do nosso repertório, se é que devemos ter algum — permanecem relativamente por executar [...] Bach empregava famílias de instrumentos, dos quais nós utilizamos unicamente um ou dois: de trombetas, de oboés, de trombones, de cada um dos diversos instrumentos de cordas [...] Como é incomparável a escrita musical de Bach!»

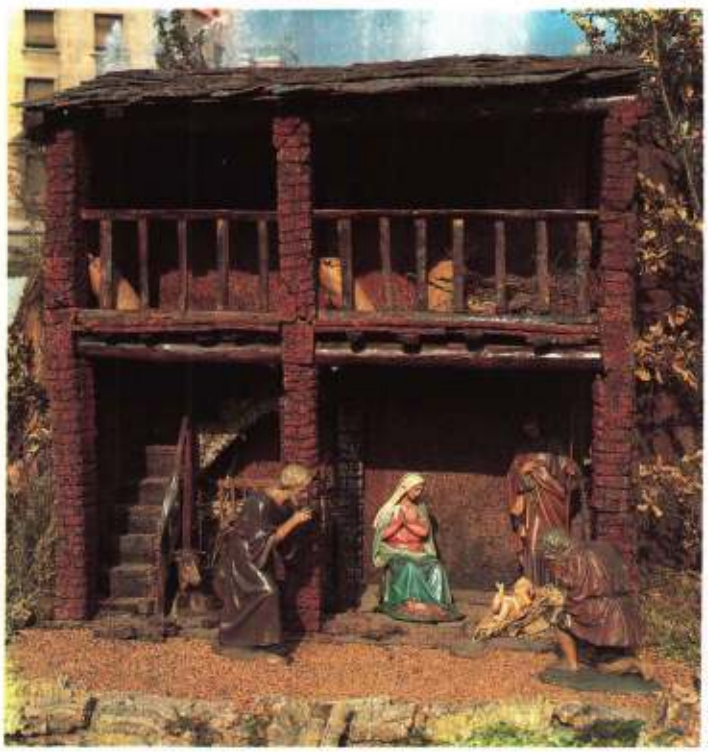
A cantata religiosa de Bach em diante

Muitos contemporâneos de Bach escreveram, nos seus respectivos centros de trabalho, incontáveis ciclos de cantatas cuja qualidade é muito variável. Assim, os dois convidados ao lugar que Bach viria a ocupar em Leipzig durante vinte e sete anos — Graupner e Telemann — escreveram, cerca de 1420 e 1500, cantatas. Na sua maior parte, as obras destes compositores alemães da época não foram publicadas, pelo que ainda não existe nenhum estudo em profundidade sobre as mesmas, que passaram também para um segundo plano devido ao imponente *corpus* de Bach, no qual convergem perfeitamente os critérios de quantidade e qualidade.

Tanto a progressiva secularização da música como a crescente preferência dos compositores pelos gêneros instrumentais fizeram que, a partir do Classicismo, a cantata religiosa se convertesse num tipo de composição que iria ser cultivada em raras ocasiões. Como tal poderemos talvez classificar a *Pequena Cantata Maçônica,* que consiste num coro, numa ária, dois recitativos e um dueto para tenor e baixo, *Laut verkünde unsre Freude,* K. 623, de Mozart, com texto de Schikaneder, também libretista de *A Flauta Mágica,* ou a cantata *Dir, Seele des Weltalls,* K. 429, com base na indubitável componente religiosa da teoria maçônica.

No quadro do movimento neo-reformista alemão das primeiras décadas do século XIX, Mendelssohn compôs novas obras à maneira dos músicos alemães do século XVIII é, assim, entre 1827 e 1832, escreveu cinco cantatas corais sobre hinos luteranos bem conhecidos (*Christe, du Lamm Gottes* e *Vom Himmel hoch,* por exemplo), seguindo a estrutura das compostas em Leipzig por Bach, embora sem alcançar os

À esquerda: a elegante e romântica figura de Félix Mendelssohn-Bartholdy, um dos maiores expoentes do Romantismo musical alemão. Refinado melodista, é autor de cinco cantatas religiosas de grande beleza, compostas no estilo das obras do século XVIII e com os olhos postos em Bach, seu constante modelo.



Arquivo Salvat

Em cima: um clássico presépio que representa o nascimento de Jesus. Apesar de o século XX não ser rico em música vocal religiosa, a sedução poética de Belém inspirou formosas páginas a compositores como Arthur Honegger e Samuel Barber.

Museu do Exército, Paris/Arquivo Salvat

A tela à direita mostra um trem da Cruz Vermelha na Prússia Oriental durante a Primeira Guerra Mundial. Para celebrar o centenário desta famosa organização humanitária, Britten concebeu a sua bela Cantata Misericordium.

efeitos dramáticos e expressivos conseguidos por este. Outro compositor profundamente religioso, Anton Bruckner, retomou o gênero — embora desta vez sob o prisma católico — em seis composições de juventude totalmente esquecidas.

O século XX conheceria um renascer da cantata, que seria cultivada por compositores de estéticas muito diferentes, ainda que na maioria das vezes o seu caráter fosse secular. Assim, *O Rei das Estrelas* (1911-1912), de Stravinsky, a *Cantata Profana* (1930), de Béla Bartók, *Alexandre Nevski,* de Sergei Prokofief, as *Cantatas* op. 29 e 31 (1940-1943) de Anton Webern, *A Execução de Stépan Razine* (1964), de Dmitri Chostakovitch, *Le soleil des eaux* (1948), de Pierre Boulez, ou *Phaedra* (1975), de Benjamin Britten, são exemplos bem representativos neste sentido.

Em contrapartida, são escassíssimas as cantatas de tema religioso. Entre estas ocupa lugar saliente *Une Cantate de Noël,* para barítono, coro, coro infantil, órgão e orquestra, de Arthur Honegger, composta em 1953. A admiração do compositor suíço por Bach era grande (*Les Noces d'Amour et de Psyché* baseia-se nas *Suítes Francesas* e o *Prelúdio, Arioso e Fuga* foi composto sobre os sons B-A-C-H, que correspondem às notas si bemol-lá-dó-si natural, segundo a notação germânica), como o testemunham as passagens polifônicas de muitas das suas composições. Com 15 anos de idade, viu André Caplet dirigir no seu Havre natal várias cantatas de Bach, cujos corais exerceram uma notável influência no estilo de Honegger (ele próprio define a sua obra mais conhecida, *Pacific 231,* como «uma espécie de coral variado, sulcado de contrapontos à breve, na primeira parte, o que produz uma impressão à maneira de Bach»). Na sua curta *Cantata de Natal* nota-se também o emprego tanto do coral como da escrita contrapontística, utilizada para combinar temas populares, como o famoso vilancico *Il est né le divin enfant,* a fim de que o ouvinte participasse — tal como aconteceria no século XVIII — na interpretação da cantata. O tema do Natal também foi tratado pelo compositor Samuel Barber na cantata *Die Natali,* na qual empregou igualmente um vilancico famoso — *Noite de Paz* — à maneira de coral.

Para terminar, devemos citar dois excelentes exemplos de cantatas de tema religioso, escritas pelo compositor inglês Benjamin Britten: a *Cantata Misericordium,* op. 69 (1963), baseada no texto latino da parábola do bom samaritano e destinada à comemoração do centenário da Cruz Vermelha, e os *Five Canticles* (1947-1974), entre os quais sobressaem de modo especial *«Abraham and Isaac»* (1952) e *«The Death of Saint Narcissus»* (1974), em que Britten abordou o tema da morte, uma das suas grandes obsessões durante os últimos anos de vida. Em ambas as obras estamos já muito longe da tradicional cantata (a op. 69, por exemplo, foi escrita para tenor, barítono, coro, quarteto de cordas, piano, harpa, timbales e orquestra de cordas), que — tal como acontece com a paixão — conserva no nosso século o seu nome e traços essenciais, mas muda totalmente de fisionomia externa em conseqüência do ecletismo e do incessante aparecimento de novas técnicas que caracterizam a música do século XX. □

Capítulo 48
Algumas cantatas religiosas de Bach

«Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit»
A cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* («O Tempo de Deus É o Melhor dos Tempos»), BWV 106, foi escrita por Bach em 1707, em Mühlhausen, ao que parece por ocasião da celebração, a 14 de agosto daquele ano, do funeral de Tobias Lämmerhirt, tio da mãe do compositor. Começa a obra com uma sonatina, instrumentada para duas flautas doces, duas violas *de gamba* e contínuo, que torna bem patente, desde o princípio, o caráter arcaizante da partitura e que serve para introduzir a atmosfera sombria (a obra é geralmente conhecida pelo nome de *Actus Tragicus*) presente ao longo de toda ela. Um breve coro em três seções *(Molto adagio-Allegro-Adagio assai),* escrito em forma de moteto, começa já a esboçar o tema central da peça (a morte como acontecimento feliz que abre as portas do Céu) e conduz-nos a um *arioso* de tenor, no qual encontramos o *basso ostinato* veneziano característico destas primeiras árias alemãs. Após uma chamada de atenção («Põe em ordem a tua casa, pois morrerás e não hás-de sobreviver») confiada ao baixo, chegamos ao ponto culminante da obra, um coro fugado com as palavras do Eclesiastes (a Bíblia e os corais são as fontes de todos os textos) «é o velho pacto: Homem, tens de morrer!», que contrastam com uma citação do Apocalipse («Vem, Senhor Jesus!»), encomendada aos sopranos, e com a melodia do coral *Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt* («Confiei a minha causa a Deus»), interpretada pelas flautas doces, triunfando finalmente nos últimos compassos a idéia da morte como redenção. Um belíssimo dueto para contralto e baixo — escrito igualmente sobre um *basso ostinato* — de estrutura tripartida, que termina com a melodia coral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* («Com paz e alegria vou para ali [o Paraíso]), cantada pelo contralto como *cantus firmus* sobre um *arioso* do baixo, serve de antecâmara ao coro final, que conclui com uma magnífica dupla fuga baseada numa melodia coral de Adam Reusner, tratada também como *cantus firmus,* por sopranos e flautas em uníssono após a exposição daquela.

Este pequeno *Réquiem Alemão* — como lhe chama Fischer, que vê nele um antecedente do de Brahms —, composto por um Bach com apenas 22 anos, é, apesar do seu caráter experimental, uma autêntica obra-prima no gênero, dotada de uma admirável unidade graças à sua estrutura tonal simétrica (mi bemol maior-dó menor-fá menor-si bemol menor-lá bemol maior [lá menor]-dó menor-si bemol maior) e a sua singela e homogênea instrumentação, quase de câmara.

«Christ lag in Todesbanden»
A cantata coral *Christ lag in Todesbanden* («Cristo ungido pela Morte»), BWV 4, escrita para o dia de Páscoa, extrai o seu texto do hino de igual título de Lutero, que aparece integralmente *per omnes versus,* isto é, em todos e cada um dos andamentos (exceptuada, é claro, a sinfonia intrumental inicial), enquanto a melodia coral é também utilizada na totalidade dos mesmos, quer de forma literal, quer um pouco modificada. Apesar de não se conhecer com exatidão a data de composição da partitura, numerosos traços (violetas *divisi*, ausência de árias *da capo,* mi menor como tonalidade única e certas reminiscências do moteto coral) inclinam-nos a situá-la na época de Mühlhausen.

Após a breve sinfonia introdutória, a primeira estrofe do

Embaixo, a augusta imagem de Johann Sebastian Bach, pilar básico de toda a música ocidental. As suas cantatas, gênero em que se iniciou aos 22 anos e que cultivou durante toda a vida, constituem um ponto obrigatório de referência para qualquer autor de música vocal religiosa.

Archiv für Kunst und Geschichte

coral é confiada ao coro, com os sopranos (dobrados por um *cornetto*) a sustentar a melodia coral como *cantus firmus*, enquanto o resto das vozes, reforçadas por trombones e tratadas contrapontisticamente, conduzem a um *fugato alla breve* sobre a palavra *hallelujah*, com a qual terminam também os restantes andamentos. A melodia do hino é confiada a contraltos e sopranos na segunda estrofe e aos tenores — novamente como *cantus firmus* — na terceira, com os primeiros e segundos violinos em uníssono num acompanhamento em estilo de *moto perpetuo*. No moteto coral que Bach colocou a seguir, são os contraltos os encarregados de assumir a melodia, situada no baixo e nos primeiros violinos na quinta estrofe, que começa com uma semiescala descendente cromática. A sexta é uma giga com estrutura de cânone para soprano e tenor, com um ritmo *pointé* a cargo do baixo contínuo, terminando a obra com a tradicional harmonização a quatro vozes da melodia, com todos os instrumentos (*cornetto*, trombones e cordas) *colla parti*.

Como vimos, a estrutura da peça é perfeitamente simétrica (coro-duo-solo-coro-solo-duo-coro), conseguindo-se com isso uma coerência realmente pouco comum numa obra com estas características (formada por uma sucessão de fragmentos curtos), na qual estão patentes de uma maneira insuperável as imensas possibilidades que os simples corais luteranos albergavam dentro de si.

«Jesu, der du meine Seele»

A cantata *Jesu, der du meine Seele* («Jesus, Tu que a minha alma»), BWV 78, escrita para o décimo quarto domingo depois da Trindade e interpretada pela primeira vez a 10 de setembro de 1724, pertence ao grupo de cantatas corais que Bach escreveu em Leipzig durante os anos 1724 e 1725. Tal como a cantata BWV 4, consta de sete andamentos (baseados em dez das estrofes de um hino de Johann Rist) estruturados simetricamente, mas distingue-se daquela no tratamento que Bach faz da melodia coral, que só aparece literalmente nos coros inicial e final, já que os andamentos intermédios se baseiam, como é regra geral neste ciclo de Leipzig, em paráfrases livres do texto do hino, musicadas em forma de recitativos e árias.

Igreja de S. Pedro. Fontes de Nava, Palência/Arquivo Salvat

A trágica solenidade do esplêndido quadro de Berruguete que se pode ver em cima, O Santo Enterro, *palpita também na bela cantata de Johann Sebastian Bach* Cristo Ungido pela Morte.

O impressionante coro em sol menor que abre a obra foi escrito em forma de passacalha sobre um baixo cromático descendente, de quatro compassos, que começa com um salto de oitava (muito semelhante ao usado por Bach no *Crucifixus* da sua Missa em si menor, embora, neste caso, a tonalidade seja mi menor e as semínimas se repitam quatro vezes), e no qual as diversas seções da melodia se situam como *cantus firmus* na voz de soprano, dobrada por uma trompa. Uma extensa ária *da capo* para soprano e contralto, com acompanhamento de órgão, violoncelo e *violone* em *pizzicato*, em que as vozes se movem freqüentemente em intervalos paralelos, estabelece um forte contraste rítmico e melódico com a soberba página contrapontística que a precede. Após um recitativo *secco* e uma ária com *flauto traverso obbligato* — e *ritornello* solo instrumental — a cargo do tenor, depara-se-nos a passagem que é talvez a mais bela da obra, um longo recitativo *accompagnato* para baixo e cordas — no estilo dos de Jesus, na *Paixão segundo S. Mateus* —, dividido em quatro seções *(Largo-Vivace-Adagio-Andante)* profundamente expressivas (*con ardore*, escreveu Bach na partitura, na seção *Vivace*), sendo a última praticamente um *arioso*. Uma ária *da capo*, ainda que com *ritornello* solo instrumental, para baixo, cordas e oboé *obbligato*, e o habitual coro a quatro vozes encerram esta cantata coral.

«O Ewigkeit, du Donnerwort»

A cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* («Ó Eternidade, Terrível Palavra»), BWV 60, escrita para o vigésimo quarto domingo depois da Trindade, pertence ao primeiro ciclo de cantatas escrito por Bach em Leipzig durante o período de 1723-1724. Composta em forma de diálogo entre o Temor (contralto) e a Esperança (tenor), e instrumentada para cordas, trompa, dois oboés *d'amore* e contínuo, começa com uma breve introdução orquestral, após a qual o Temor canta — reforçado por uma trompa — os primeiros versos do hino de Johann Rist em valores longos, sendo acompanhado do quarto em diante pela Esperança, que canta uma ária cujo texto, «Senhor, a Salvação é a Minha Esperança», é incessantemente repetido. No andamento seguinte, uma combinação de recitativo *secco* e *arioso*, estabelece-se um verdadeiro diálogo entre ambos em torno da morte e da ressurreição, um dos temas prediletos de Bach, e que está presente — de um modo ou de outro — em quase

O texto da cantata Levarei a Minha Cruz com Alegria, *de Bach, insiste na idéia do sono como imagem da morte e concebe esta como benfeitora que conduz à vida eterna. À direita:* O Eremitão Adormecido, *de Vien.*

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

todas as suas cantatas (é curioso comprovar, por exemplo, o tratamento vocal especial que Bach dá às palavras *Martert,* tortura, e *ertragen,* resignar-se). No segundo dueto da obra acentua-se o contraste entre o Temor (refletido numa linha melódica com bruscos saltos interválicos) e a Esperança, que continua vendo na morte um acontecimento feliz que abre as portas do Céu. A voz do Espírito Santo — confiada a um baixo — intervém em forma de *arioso* no andamento ulterior («Benditos sejam os mortos que morrem no Senhor») em resposta às palavras do Temor, que acaba por aceitar com alegria a condição mortal dos homens («Agora, sem medo, abandono-me ao sonho para acordar onde tudo é alegria»).

A obra conclui com o coral *«Es ist genug»* («É suficiente»), de Johann Rudolph Ahle, distinguido com uma das mais modernas e espantosas harmonizações de Bach, que, nas palavras de Geiringer, «criou um quadro, digno de Michelangelo, dos horrores da existência terrena e da opressiva nostalgia por se libertar dos grilhões mundanos» (este coral foi o utilizado por Alban Berg no Concerto de violino composto em 1935).

«Ich will den Kreuzstab gerne tragen»

A cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* («Levarei com alegria a minha cruz»), BWV 56, pertence ao terceiro ciclo de cantatas de Leipzig, onde foi interpretada pela primeira vez a 27 de outubro de 1726. Trata-se de uma obra para baixo solista, composta segundo o esquema napolitano de alternância recitativos-árias, embora nesta cantata as segundas precedam os primeiros. A ária *da capo* que inicia a obra — instrumentada a três partes (oboé I e violino I, oboé II e violino II, oboé *da caccia* e violeta) — é de uma extensão pouco comum (depois de uma primeira seção muito extensa, Bach incluiu uma segunda de modo algum desdenhável, baseada em progressões descendentes de tercinas), proporcionando inúmeras oportunidades para a exibição do solista (como, por exemplo, as passagens cromáticas sobre as palavras *tragen* e *plagen*). O primeiro dos recitativos inspira-se no Evangelho de S. Mateus, 9, 1-8, estabelecendo comparação entre a vida e a viagem de um navio no mar; o acompanhamento está a cargo do contínuo e do violoncelo, cujos incessantes arpejos desempenham uma função descritiva da ondulação. A ária com oboé *obbligato «Endlich, endlich wird mein Jock»* é talvez ainda mais virtuosística do que a primeira, abundando as agilidades para o solista (58 semicolcheias seguidas sobre a palavra *weichen,* por exemplo). Depois de um recitativo acompanhado pelas cordas — e que faz também recordar os *ariosos* de Jesus, na *Paixão segundo S. Mateus* —, cuja segunda seção mantém uma estreita relação com a passagem *«Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab»* da primeira ária, a obra termina, como é habitual, com um coral harmonizado a quatro vozes, que persevera na comparação referida mais acima: «Vem, ó morte, irmã do sonho, vem e leva-me contigo! Toma o timão da minha barca, leva-me para um lugar seguro.» De modo algum deve surpreender-nos o fato de, apesar de o coro não ter intervindo em toda a obra, esta terminar com um coral; não esqueçamos que estas cantatas de Bach não eram escritas especificamente para exibição do solista: a voz é, nelas um meio e nunca um fim. Daí que esta belíssima Cantata n.º 56 conclua com um coral, mediante o qual a congregação, já impregnada da «mensagem» especial da obra, participa ativamente na liturgia, já que é esta a principal finalidade almejada por este tipo de composições. ■

Capítulo 49

A cantata de tema profano

Como referimos num capítulo anterior, a cantata nasceu em Itália nos primeiros tempos do Barroco. Entre 1620 e 1650, a cantata — como gênero exclusivamente profano — adquiriu a forma de uma composição para uma só voz (menos ferqüentemente para duas ou três vozes) e contínuo, dividida em várias seções em que normalmente contrastam recitativos e árias e com texto lírico ou quase dramático. Rudolph Stephan estabeleceu a diferença entre ópera, oratório e cantata, assinalando que na ópera predomina o dramático; no oratório, o épico e, na cantata, o lírico. Certamente, não é essa a única diferença, porque, enquanto na ópera se representa, tal não acontece na cantata e no oratório. Todavia, não há dúvida de que a cantata dependia, nos aspectos formais, do desenvolvimento que tinham alcançado nessa época a ópera e o oratório. Antonfrancesco Doni, um dos teóricos do novo estilo barroco, chamou à cantata «diálogo sem cenário».

A cantata profana italiana

A cantata profana adquiriu uma primeira formulação nos sofisticados círculos literários e aristocráticos de Roma. O seu argumento, baseado numa história pastoril ou dramática, era narrado com a alternância entre recitativos e *ariosos* e previa a inclusão de árias nos momentos de mais intenso lirismo ou força dramática.

Roma, Veneza, Nápoles e Bolonha foram os grandes centros históricos da cantata. Foi em torno destas cidades que esta forma evoluiu e nelas trabalharam os grandes representantes do gênero: Luigi Rossi, Marco Marazoli, Antonio Cesti, Giacomo Carissimi, Alessandro Stradella, Agostino Steffani, Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Maurizio Cazzati, os Bononcini, Barbara Strozzi, Giovanni Legrenzi, Leonardo Leo, Leonardo Da Vinci, Benedetto Marcello, etc.

Por volta de 1670, existiam em Roma dois tipos de cantata: a denominada *arietta corta* ou *aria cantata*, que consiste numa única ária que se repete em cada estrofe do texto, e uma segunda forma mais complexa, composta por seções em que o recitativo, o *arioso* e a ária alternam livremente segundo as exigências do texto e que adquiriu com Rossi uma grande qualidade. Ambos os modelos aparecem na escola veneziana. Nesta época surgiu ainda um terceiro modelo, mais complexo, conhecido pelo nome de *cantata rondo*, em que recitativos e *ariosos* são unificados por uma curta ária que se repete a intervalos, em forma de rondó.

A importância de Luigi Rossi (1598-1653) em relação à cantata é grande e não se pode reduzir a uma padronização dos três modelos citados. É de realçar a sua inventiva melódica, influenciada por vários fatores entre os quais o seu co-

Laurios/Giraudon

À esquerda: reprodução de uma obra do pintor italiano Pannini, que evoca uma cena musical de claro tom profano, passada provavelmente em Roma. Os grandes centros culturais italianos, e de uma maneira muito especial a velha urbe do Tibre, conceberam e desenvolveram a cantata profana baseada em assuntos de origem mitológica e temas extraídos da vida diária.

À direita reproduz-se um quadro do pintor Pablo Monaldi que descreve uma paisagem dos arredores de Roma no século XVIII. A capital imperial foi, durante todo o período barroco e clássico, um dos centros de criação artística mais importantes da Europa. Os compositores romanos ou fixados em Roma, como Scarlatti e o próprio Händel, conferiram personalidade e elevação estética próprias à cantata italiana, gênero que teve uma evolução quase paralela à da ópera.

nhecimento do canto napolitano, do recitativo florentino e da figura de Monteverdi, que o levaram a uma linha melódica com capacidades expressivas muito variadas, fundamental para uma forma como a cantata primitiva, que assentava na riqueza melódica das suas partes.

As árias de Rossi — e da primitiva cantata — são breves e conseguem criar, pela repetição das suas partes, construídas em geral em forma bipartida, segundo o esquema AA'BB' ou ABB', uma antecipação da grande forma da ária *da capo* em pequena escala, A B (B') A. Rossi demonstrou uma inventiva melódica capaz, pelos seus poderes expressivos, de corresponder aos movimentos humanísticos do seu tempo.

A maior parte das cantatas de Rossi pertence à categoria de cantatas a solo, nas quais a própria personagem narra e «atua», mas escreveu também um certo número para dueto e terceto nos quais se dão pequenos *concertatos,* normalmente em estilo imitativo. Quanto à instrumentação, o sistema habitual de acompanhamento consiste no contínuo, a que acrescentava ocasionalmente dois violinos e um alaúde.

Pertence à mesma geração de Rossi outro dos grandes compositores de cantatas: Giacomo Carissimi (1605-1674), cuja importância como criador, neste gênero, foi minimizada em favor dos seus oratórios. Algumas das suas cantatas pertencem ao tipo *arietta corta;* outras, ao gênero de variação estrófica (sobre um mesmo baixo varia-se a melodia), e as mais numerosas são *arie di più parti.* A cantata foi para Carissimi motivo de experimentação e, de fato, as suas obras deste gênero são mais sofisticadas do que os seus oratórios. Quanto à sua temática, há-as de caráter humorístico, como o *Testamentum asini* ou o *Requiem jocosum,* de ambiente pastoril e amoroso e, por último, de tipo moral ou filosófico, como *Alma chè fai, chè pensi* ou *A piè d'un verde alloro.* Nas que são a duo, é freqüente que cada voz, quando canta individualmente, represente um caráter diferente, que perde quando se junta à outra.

Roma

O gênero cantata teve em Roma uma segunda geração de compositores importantes, que pertencem já ao século XVIII. Os seus representantes mais relevantes são Cesti (aluno de Carissimi), Tenaglia, Mazzaferrata, Legrenzi, Stradella, Steffani e, posteriormente, Alessandro Scarlatti e Georg Friedrich Händel.

A Antonio Cesti (1623-1669) deve-se o aperfeiçoamento dos *ariosi* e uma forte expressão lírica nas suas melodias, com predomínio das cantatas a solo com contínuo. À medida que se aproximava o final do século XVII, foi-se impondo a forma de *arie di più parti,* com um crescimento em número e em extensão das árias, enquanto o recitativo passou a ocupar uma pequena parte. Com isso, a cantata teve menos seções mas cada uma delas assumiu uma maior individualidade e perfeição. Devemos ter presente, como sublinha Nigel Fortune, que estas mudanças não fazem senão refletir uma realidade semelhante no campo da ópera e da música instrumental italiana de finais do século. Com efeito, não só se produziu uma mais clara definição formal da ária, como se deu mais importância às partes instrumentais, com a presença de pequenas introduções, *ritornellos,* etc. Isto pode notar-se precisamente nas obras de Alessandro Stradella (1644-1682), compositor de uma certa relevância no campo

Simion/Ricciarini

instrumental, que escreveu cantatas a quatro partes para cordas e algumas com conjuntos instrumentais ainda mais complexos, que normalmente requeriam dois ou três cantores. Deve igualmente salientar-se o fato de ter composto numerosas cantatas de caráter dramático baseadas em temas históricos ou lendários: *Il Seneca, Incendio di Nerone, La Medea,* etc. Em resumo, como refere Bukofzer, com Stradella assistimos a um grande crescimento da forma cantata, em clara direção ao gênero da ópera.

Talvez todas estas grandes mudanças de finais do século XVII e inícios do XVIII tenham o seu melhor símbolo na grande figura de Alessandro Scarlatti (1660-1725), um dos mais fecundos compositores de cantatas profanas, com uma produção que ultrapassa as 600. Em geral, Scarlatti escreveu as suas cantatas para os seus aristocráticos mecenas, os cardeais Ottoboni ou Pamphili, ou para as reuniões do mesmo tipo da Academia Arcádia, onde ingressou em 1706. As suas primeiras cantatas, que datam da sua primeira estada em Roma, entre 1672 e 1684, são muito influenciadas por Carissimi e Stradella, com temas amorosos, da história de Roma e mitológicos. Formalmente, há-as desde muito breves até com mais de doze seções. Nigel Fortune observa que, neste caso, Scarlatti conseguiu a unidade distribuindo as árias em torno de uma tonalidade central, com a qual começa e termina a peça, ou repetindo uma ária ao longo da cantata como grande célula unificadora. Quanto às árias, algumas apresentam a forma *da capo,* embora neste período ela fosse menos importante do que a forma binária ABB'.

Na última década do século XVII, a cantata scarlattiana sofreu várias modificações, devidas sobretudo à influência dos textos utilizados, que circulavam em manuscritos anônimos, tratavam temas de amor idílico em paisagens arcádicas e apresentavam versos muito estereotipados, que facilitavam ao compositor a expressão emocional, ainda que implicassem uma idêntica matriz na estrutura musical.

A segunda estada de Scarlatti em Roma (1703-1707) constitui uma época especialmente relevante no campo da cantata, tendo chegado a esquemas muito ordenados que levaram Edwin Hanley a falar da influência em Scarlatti do espírito da Idade da Razão. Basicamente, as suas cantatas deste período consistem numa série de árias *da capo* separadas por recitativos, R-A-R-A, com as alternativas de: R-A--R-A-R-A, A-R-A-R-A e finalmente A-R-A. Estas serão as formas que se imporão na Europa no século XVIII, talvez com a exceção de França. Convém assinalar que, nestes casos, cada ária tem uma forma contrastante com a anterior, tanto em *tempo* como em caráter. Scarlatti é, sem dúvida, o mais importante compositor de cantatas, não só pelo seu número, mas também pela sua grande contribuição para o gênero. Haveria que acrescentar, para completar a visão que demos da cantata scarlattiana, as suas audácias harmônicas, especialmente nos recitativos, a sua força de caracterização por meio da melodia, que terá enorme influência no século XVIII, o seu uso magistral do cromatismo, etc.

A história da cantata em Roma conta ainda outra figura de grande relevo: Georg Friedrich Händel. Nos anos em que residiu em Itália, que dedicou a percorrer diversas cidades deste país, mas especialmente nos passados em Roma entre 1707 e 1710, escreveu importantes cantatas. Este período foi para Händel uma época de aprendizagem, durante a qual ofereceu a mecenas, como os Ruspoli, os cardeais Pamphili e Ottoboni e, sobretudo, ao círculo de nobres e artistas que se reunia na Academia Arcádia, uma série importante de can-

Pucciarelli

Arquivo Salvat

Os temas de origem mitológica serviram de base a muitas cantatas nos séculos XVII e XVIII; as velhas lendas helênicas eram recriadas de acordo com as regras morais e estéticas próprias da época. À esquerda: imagem de Medéia, arquétipo do amor e dos ciúmes, numa versão de Timomacos. O negro destino da amante de Jasão serviu de tema a uma bela cantata do músico romano Stradella.

Alemão de nascimento, Georg Friedrich Händel revelou, porém, na sua música uma profunda influência italiana. Em Roma, onde atuou como protegido da Academia Arcádia, o mestre escreveu numerosas obras num estilo tipicamente meridional, que atendia sobretudo à pureza da linha melódica. Sobressaem as suas cantatas de tema profano, como Apolo e Dafné. *À direita, reproduz-se a bela escultura de Bernini que se intitula, precisamente,* Apolo e Dafné.

À esquerda: página da ópera La Griselda, *do grande Alessandro Scarlatti. Este compositor de Palermo foi uma figura decisiva no campo da música vocal. As suas óperas e, de um modo especial, as suas cantatas perduraram pela elegância da melodia, a eloqüência dos recitativos e a descrição musical da psicologia das personagens.*

Titus

tatas. Händel foi admitido neste círculo pelo seu grande talento e neste ambiente se forjou aquilo que tem sido considerado como qualidades distintivas do gênio de Händel em música, isto é, a sua tendência para o idílico e pastoril, porque este era o ambiente que aquela academia pretendia viver, longe da realidade. A cantata serviu a Händel de campo de experimentação. Em obras como *Lucrezia, Armida Abbandonata* e *Apollo e Daphne,* demonstrou domínio do estilo italiano e uma grande mestria na linha melódica.

Evidentemente, na escola romana haveria que apontar muitos outros autores que se dedicaram ao gênero; haveria que citar também outros tipos de cantata, como é o caso da cantata *spirituale,* de importância muito relativa e que não passa de uma cantata de tema religioso, que teve alguns cultores mas não trouxe qualquer novidade ao gênero, a não ser a temática religiosa que lhe deu origem. Em torno da cidade de Roma viveu a cantata a sua história mais gloriosa, através da qual se pode seguir a complexa evolução do gênero.

Arquivo Salvat

A família Bononcini, natural de Módena, chegou a ocupar um lugar proeminente no movimento musical italiano de finais do século XVII e princípios do XVIII. O compositor e teórico musical Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) teve três filhos — Giovanni, Antonio e outro póstumo, Giovanni Maria — que foram músicos notáveis. Em cima: retrato de Giovanni (1670-1747), violoncelista e compositor, célebre como autor de cantatas e óperas.

Arquivo Salvat

À direita: reprodução de um quadro de Paul Joseph Delcloche (1715-1755), pintor oriundo de Liège, que soube refletir magistralmente a vida social e cultural da nobreza daquela cidade. Era num ambiente semelhante ao que se recria nesta pintura que se desenvolviam os saraus que deram vida e realce à cantata alemã de caráter profano.

Veneza

Como antes referíamos, o gênero cantata teve uma vida importante em outras cidades italianas, especialmente em Veneza, Bolonha e Nápoles. Veneza foi, desde o princípio, o lugar onde se publicou um maior número de cantatas, podendo detectar-se de imediato a existência dos tipos chamados *ariette corte* e *arie di più parti.* Mas, durante o século XVII, a contribuição dos compositores venezianos para a cantata foi menor, devido à hegemonia de que a ópera desfrutou nesta cidade, o que induziu os compositores a concentrar nela os seus esforços. A primeira geração de músicos dedicados à composição de cantatas é representada por uma figura de mulher, Barbara Strozzi, filha do escritor e libretista Giulio Strozzi e aluna de Pier Francesco Cavalli. A sua criação estende-se, ademais, ao campo do madrigal, das árias e das arietas, nas quais conseguiu uma melodia muito atraente e uma música de grande riqueza rítmica. Entre as suas cantatas sobressai a chamada *Lagrime mie.*

Giovanni Legrenzi (1626-1690) é o principal representante da segunda geração, com uma missão parecida à que tiveram Carissimi e Cesti em Roma. Ao seu nome há que acrescentar, no final do século, o de numerosos compositores que contribuíram com as suas obras para este gênero, como Tomaso Albinoni, Antonio Lotti, Antonio Vivaldi, Francesco Gasparini e os irmãos Benedetto e Alessandro Marcello. Benedetto Marcello compôs uma grande quantidade de cantatas de caráter arcádico e de tipo histórico, convertendo-se no último representante deste gênero em Veneza.

Bolonha

Bolonha não só foi um dos mais importantes centros da música instrumental barroca italiana como teve também relevância em campos como o da cantata. Tal como no caso de Roma, foram os aristocráticos membros de academias, como a Filarmônica, os impulsionadores do gênero. A importância de Bolonha neste campo é, sem dúvida, maior do que a de Veneza, porque os seus compositores contribuíram também, juntamente com Scarlatti, para a fixação da chamada cantata de câmara. Entre os nomes mais preeminentes, citem-se Giovanni Paolo Colonna e Giacomo Antonio Perti, músicos influenciados pela cantata romana, Maurizio Cazzati, que publicou nove livros de cantatas em meados do século, Giovanni Battista Bononcini e Giovanni Battista Bassani. São todos expoentes da grande importância que se atribuía à can-

tata de tipo scarlattiano nesta região italiana. Dentre os mencionados, é preciso sublinhar a importância de Bononcini, que é, juntamente com Scarlatti, um dos principais compositores do gênero nos começos do século XVIII.

Nápoles

O último núcleo relevante no culto da cantata profana é Nápoles. A sua importância é enorme, porque naquela cidade viveu Alessandro Scarlatti durante vários anos e porque, em grande parte, o modelo que este compositor impôs em Roma deve ser considerado napolitano, já que o cultivaram os compositores nascidos ou formados naquela cidade. Em geral muito dedicados ao mundo do teatro, criaram um tipo de cantata que denotava claramente uma influência operática, conferindo grande papel às cordas no acompanhamento. A melodia viu-se invadida por uma série de tipismos napolitanos e de virtuosismos próprios do bel-canto. Entre os principais compositores de cantatas napolitanas sobressaem, já em pleno século XVIII, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Antonio Porpora, Niccolò Jommelli, etc.

A cantata a solo, que se iniciara em Itália nos começos do século XVII, entrou numa fase de grande decadência em meados do século XVIII, apesar de alguns compositores a terem continuado tanto em Itália como em diversas cortes estrangeiras.

A cantata profana na Alemanha

A Alemanha é, assim como a Itália, a outra grande pátria da cantata. Mas, quando nos referimos à cantata alemã, estamos apelando para um mundo muito diferente do analisado nas páginas anteriores: em primeiro lugar, porque a grande cantata alemã é religiosa e, como tal, corresponde a uma ideologia e a pressupostos sociais e espirituais totalmente dis-

tintos dos italianos; em segundo lugar, porque esta cantata religiosa pertence absolutamente a outro mundo formal. Por isso, como através da análise da cantata profana só se pode dar uma visão parcial desse gênero na Alemanha, remetemos o leitor para a secção em que se estuda a cantata religiosa.

O primeiro fato significativo em torno da cantata profana alemã é a sua relação com a italiana, apesar de a temática religiosa ter surgido e se ter desenvolvido com uma grande independência dos postulados italianos. Em regra, costumam apontar-se as *Arien und Kantaten* (1638), de Kaspar Kittel, como o início da cantata profana alemã, mas na realidade, até às obras de Reinhard Keiser, escritas nos finais do século XVII, não se pode falar de uma genuína cantata. O culto do *lied* por parte de autores como Johann Nauwach, Heinrich Albert, Adam Krieger, etc., aproximou este gênero do espírito da cantata profana e preparou sobretudo o terreno para que se passasse a distinguir entre recitativos, *ariosos*, etc.

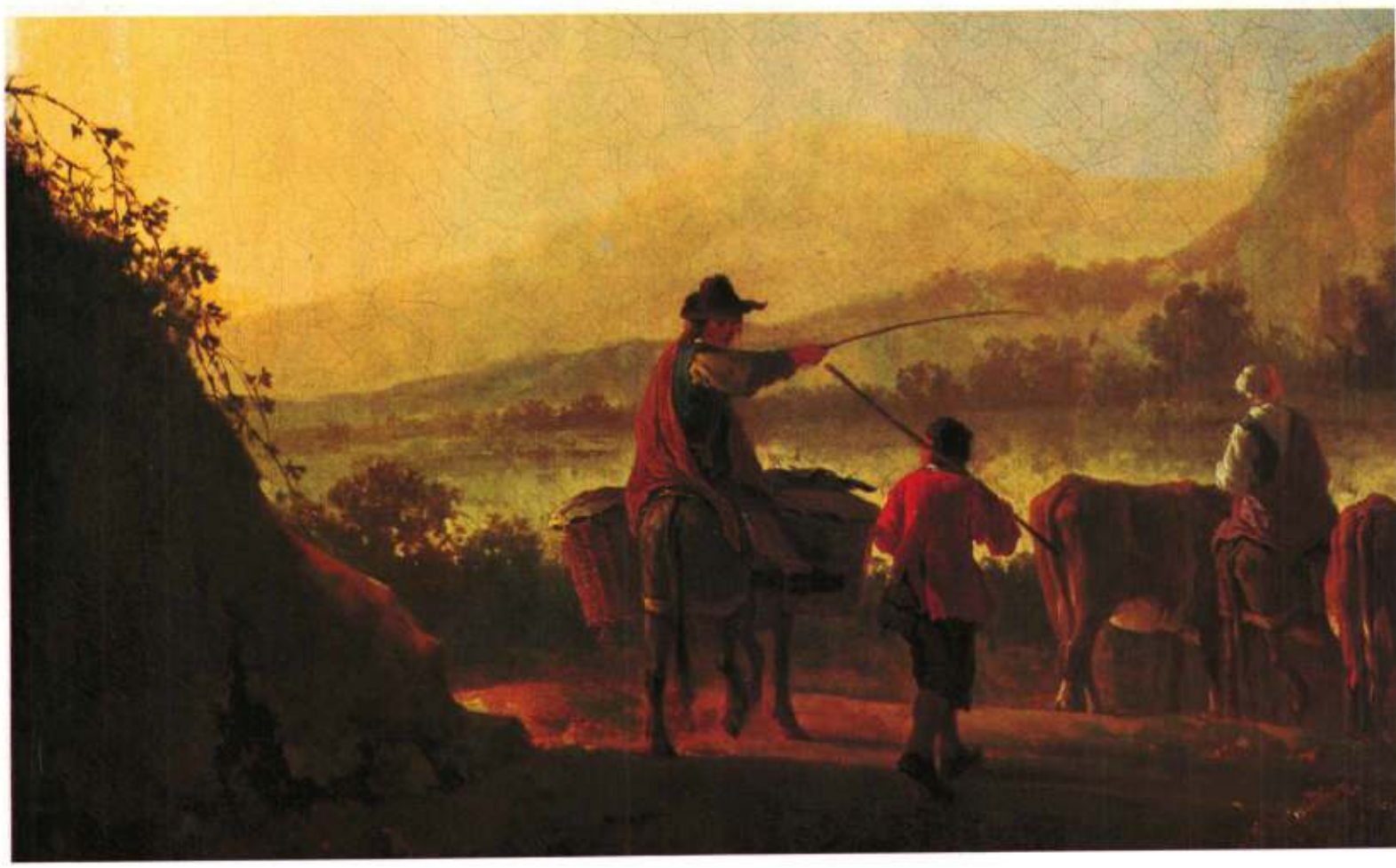
As obras de Kittel foram uma preparação para que, com a transição de século, a cantata profana começasse tendo vida própria, como contrapartida ao enorme prestígio da cantata religiosa. Alguns autores como Ignaz Walter, Christian Hunold, Johann Mattheson e Johann Adolph Scheibe defenderam os modelos italianos numa série de obras consideradas caseiras *(Tafelmusik)*, com uma missão sociológica bastante diferenciada da italiana, muito mais aristocrática. O modelo para estas peças foram as cantatas com recitativos, árias e contínuo (raramente com instrumentos concertantes). Foi diferente deste modelo, muito italianizado, o empregado em festas acadêmicas, municipais, da corte, etc., e muito usado por Bach, que mostra as suas relações com a cantata religiosa, sobretudo no uso de várias vozes e coros.

Outra peculiaridade importante da cantata profana alemã radica na sua língua. Com efeito, além das cantatas em alemão, abundam as de texto italiano, em geral de uso exclusivo nas cortes e em cuja criação participavam tanto compositores italianos que viviam na Alemanha, como compositores alemães. Os *Divertimenti serenissimi delle cantate, duette ed arie diversi* (1713), de Keiser, são o modelo inicial, mas foram muitos os autores que seguiram esta moda, como Johann David Heinichen, Johann Fischer, Johann Jakob Greber, o próprio Bach e Telemann, embora estes últimos só o tivessem feito excepcionalmente. Este tipo de obras é normalmente para contínuo e contralto ou soprano.

Como referimos, Keiser foi o iniciador da cantata profana na Alemanha, com obras para uma só voz e acompanha-

Bach criou cantatas profanas de grande originalidade, como a Cantata do Café *ou a* Cantata Camponesa. *Nesta última, palpita a beleza serena da campina alemã. Em baixo:* Paisagem com Vaqueiros e Gado, *de Albert Cuyp.*

À direita: um retrato do músico hamburguês Johann Mattheson (1681-1764), que se distinguiu como cantor, teórico musical e espadachim. Teve com Händel um duelo que pôs em sério perigo a vida do autor de O Messias.



Arquivo Salvat

Rijksmuseum, Amsterdão/Arquivo Salvat

mento instrumental, que dispõem de recitativos, *ariosos*, árias *da capo* e, sobretudo, estruturas muito variadas. Um modelo mais normalizado, com o uso de duas ou três árias em cada cantata, foi o utilizado por Keiser nas suas *Moralische Kantaten*, de 1714, com textos de Hunold.

Bach

No imenso *corpus* constituído pelas cantatas de Bach, as profanas têm um papel importante. A sua origem deve-se aos mais variados acontecimentos: aniversários, casamentos, festas aristocráticas ou simplesmente cerimônias acadêmicas, como as da Universidade de Leipzig. Em geral, foram escritas durante os chamados períodos de Weimar, Cöthen e Leipzig, e muitas foram pensadas e estreadas pelo Collegium Musicum, que ele dirigia.

É difícil concretizar o número de cantatas profanas compostas por Bach dado que, como no caso das religiosas, se perderam muitas. Parece, no entanto, que escreveu mais de cinqüenta, o que não deixa de ser uma quantidade pequena se se comparar com as centenas de cantatas catalogadas no campo sacro. Em todo o caso, a distinção entre cantatas profanas e sacras não é especialmente significativa num compositor como Bach, totalmente definido por uma concepção religiosa da música. Todos os seus postulados estéticos, fruto da confluência da tradição religiosa luterana e da música eclesiástica do Barroco tardio, nascem das suas crenças religiosas, e, por isso, é difícil distinguir nele música profana de música religiosa. É esta indivisibilidade da música que explica o chamado «processo paradoxal» de Bach, ou seja, o poder introduzir nas suas cantatas sacras grandes fragmentos de outras profanas e vice-versa. A música, tanto a sacra como a profana, seguindo o pensamento luterano que guiou sempre Bach, é um dom de Deus. Por isso, tudo o que fosse artisticamente bom poderia ser usado ao serviço de Deus.

Durante o período de Weimar (1708-1717), Bach redigiu a cantata alegórica *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208, para o aniversário do nascimento do duque Christian da Saxônia, obra de grande extensão, dividida em quinze partes, e muito longe dos modelos italianos.

No período decorrido em Cöthen, Bach escreveu numerosas cantatas profanas, como competia a um compositor que fora contratado para redigir música de câmara secular. Embora só se conserve uma, sabemos que concluiu mais de doze e que, em geral, tinham uma estrutura muito semelhante, a saber: oito seções, que se iniciavam com um recitativo, grande abundância de duetos e relevo para o violino e o oboé. A Cantata BWV 173*a*, que depois passou a sacra com o número BWV 173, a BWV 134*a*, que sofreu a mesma transformação, e sobretudo a BWV 202, *Weichet nur betrübte Schatten*, escrita para um casamento, são três modelos deste período.

Foi durante a sua estada em Leipzig (1723-1745) que Bach compôs a maioria das suas cantatas profanas, pelo menos das que chegaram até nós. Em *Der zufriedengestellte Äolus*, BWV 205, de 1725, em honra do Dr. Müller, professor da Universidade de Leipzig, fez gala duma riqueza orquestral nada habitual. Em *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, BWV 201, com texto de Picander, e inspirada nas *Metamorfoses* de Ovídio, procedeu a uma crítica das novas tendências da música, enchendo-a de valores simbólicos. Uma obra de caráter humorístico e especialmente conhecida é a chamada *Cantata do Café*, BWV 211, também com texto de Picander; pela forma, aproxima-se de um oratório cómico, com a in-

corporação de um narrador que explica a intriga, o que converte esta cantata numa pequena comédia.

Pertencem a uma categoria diferente as realizadas para felicitações, como a *Cantata Camponesa,* BWV 212, ainda com texto de Picander, que apresenta um modelo diferente; cada uma das suas seções é uma dança: *bourrée,* mazurca, polaca; a abertura é uma espécie de *pot-pourri* de danças populares.

Esta sumária descrição de algumas cantatas profanas de Bach faz ressaltar a peculiaridade tanto das concepções bachianas como da cantata profana alemã de meados do século XVIII; a isso haveria que acrescentar a importância da análise formal da linguagem quanto a textura, instrumentação, uso de coros, etc., tudo aspectos que separam estas cantatas das escritas em Itália no mesmo período.

Outros compositores alemães

Georg Philipp Telemann (1681-1767) foi também um grande compositor de cantatas profanas, nas quais deixou transparecer as modificações estilísticas que se estavam operando na Alemanha com a queda do Barroco e o ímpeto do Classicismo, através do denominado *Empfindsamkeit.* Telemann publicou numerosas obras deste gênero, entre as quais as *Moralische Kantaten,* três coleções de seis obras cada, que mostram uma clara predileção por uma forma simples de cantata composta de ária-recitativo-ária (A-R-A), sendo as árias quase exclusivamente em forma *da capo.* O estilo vocal de Telemann tem freqüentemente a força de Händel e os coros das suas cantatas denunciam claramente o caráter homofônico e vertical do Classicismo.

Contemporâneo de Bach e de Telemann, foi Johann Christoph Graupner (1683-1760), cujas cantatas revelam uma grande invenção melódica e uma sutil riqueza rítmica.

Arquivo Salvat

Em cima: retrato do músico Georg Anton Benda, o mais célebre representante de uma família de músicos de origem boémia. Seu pai, Jan Jiri, que foi viver para a Prússia em 1742, e quatro dos seus irmãos (Franz, Johann, Joseph e Anna) foram músicos muito celebrados e gozaram da proteção de Frederico II.

Archiv für Kunst und Geschichte

A sugestiva imagem que se reproduz à esquerda foi extraída de um quadro do pintor francês Antoine Pesne e tem um encanto muito setecentista. Dentro das coordenadas de elegância e contenção em que se desenvolveu a arte do Grand Siècle, *a cantata profana foi definindo em França perfis próprios. Autores como Charpentier, Morin, Clérambault e outros criaram, no gênero, obras cheias da graça típica de Versalhes.*

Arquivo Salvat

A partitura da esquerda corresponde à cantata Orphée, *do compositor Louis Nicolas Clérambault. Membro de uma família de músicos, foi um notável organista e um autor que gozou de geral apreço. O ponto culminante da sua obra criativa é constituído pelas cantatas profanas, que influíram de maneira notável na evolução do gênero.*

A cantata teve, desde meados do século XVIII, uma vida bastante ativa na Alemanha e foram muitíssimos os autores que poderíamos referir como cultores deste gênero. Apontemos vários deles, que puseram em música textos do grande reformador Metastásio, sobretudo no Sul da Alemanha: Florian Gassmann, Georg Christoph Wagenseil, Carl Stamitz, etc., todos eles notáveis representantes do pré-classicismo das escolas de Berlim e Mannheim. Também é de salientar um novo tipo de cantata que reunia textos de poetas ligados ao Iluminismo. A sua novidade consistia na supressão do contraste entre recitativo e ária, o que produzia a negação, ou pelo menos a depuração, dos esquemas formais tradicionais da cantata, com um uso especialmente importante do *arioso,* orquestrações muito mais coloridas, nas quais se dava mais realce aos instrumentos de sopro, interpolação de numerosos interlúdios e predomínio, na melodia, do *cantabile* sobre a coloratura. Este tipo de cantata deu grande liberdade formal aos compositores. A ela se acolheram Johann Adolph Scheibe, Carl Philipp Emanuel Bach, Georg Anton Benda e o próprio Telemann dos últimos anos de vida. As famosas cantatas maçônicas, *Freimaurerkantaten,* K. 623 e K. 619, de Mozart, ambas de 1791, pertencem a este gênero, e, pelo menos simbolicamente, deve citar-se também a *Arianna a Naxos* (1790), de Haydn.

Um traço distintivo de todo este mundo final da cantata profana setecentista alemã do século XVIII é a passagem do tradicional caráter lírico e moral dos textos para uma nova poética, na qual se combinavam acima de tudo o mitológico e o dramático.

A cantata em França

A cantata profana teve também uma vida importante em França, onde a chamada *cantate française* atraiu a maior parte dos compositores do século XVIII. Na primeira metade do século, houve neste país uma eclosão breve, mas profusa, de cantatas profanas. Entre 1706 e 1730, publicaram-se mais de 800 obras. Em geral, as fontes francesas do século XVIII atribuem a Jean-Baptiste Rousseau, poeta, e Jean-Baptiste Morin, compositor, o início da forma. Hoje sabe-se que, apesar de ser, em França, um fenômeno do século XVIII, já no XVII se verificara uma série de tentativas. Nas *Oeuvres de poésie,* de Pierre Perrin (1661), encontram-se verdadeiros textos de cantatas, se bem que desconheçamos a sua música.

Duas obras de Marc Antoine Charpentier, *Coulez, coulez, charmants ruisseaux* e *Orphé descendant aux Enfers,* são normalmente apontadas como as primeiras cantatas francesas.

Com o início do século, começa a grande história da cantata francesa. Brossant, no *Dictionnaire de musique* (1703), definiu-a como «uma grande peça em que as palavras estão em italiano», mas, na segunda edição, já incluiu o termo *Cantate française,* como contrapartida da italiana. A sua introdução em França, unida ao termo *sonate,* é considerada um símbolo da invasão da música italiana no contexto das encarniçadas lutas entre defensores da música francesa e da italiana, tão significativas no mundo cultural francês do século XVIII. No *Dictionnaire de Trévous* (1743-1752) dá-se já uma definição muito completa: «Peça variada, com recitativo, arietas, pequenos temas e andamentos diferentes, em regra para uma só voz, com baixo contínuo, e freqüentemente com dois violinos ou outros instrumentos.» A grande fonte para o estudo da cantata profana francesa é o *Recueil de cantates, contenant toutes celles qui se chantent dans les concerts: pour l'usage des amateurs de la musique et de la poésie* (1728), de Bachelier, que contém numerosos textos para cantatas musicados por Bernier, Clérambault, Stuck, Morin, Bourgeois e Montéclair.

As razões sociológicas deste renascimento da cantata parecem hoje claras. Durante o século XVII, haviam prevalecido nos salões as reuniões de tipo literário e na corte de Versalhes tinham tido especial relevo o bailado e os grandes espetáculos tais como o *Ballet de Cour* e a *Tragédie lyrique.* Com o final do reinado de Luís XIV e a nova consolidação dos interesses culturais em Paris, verificou-se a entrada da música italiana e de gêneros como a cantata em casas como a do duque de Orleães, o Presbitério de St. André-des-Arts e outras. Academias, sociedades e salões, não só de Paris mas também da província, estimularam o culto de uma música que não necessitava de grandes meios nem financiamentos.

Jean-Baptiste Morin é o pioneiro do gênero, com as suas *Cantates françaises à une et deux voix mêlées de symphonies,* dedicadas ao duque de Orleães. Morin realizou uma au-

têntica síntese dos gostos franceses e italianos, unindo a doçura das melodias francesas à variedade dos *tempos*, acompanhamentos e modulações das cantatas italianas. É esta característica que distingue a cantata barroca francesa. Como salienta David Tunley, essa doçura da melodia consiste num lirismo que evita os grandes saltos e a impulsividade da melodia italiana e tende para o caráter gracioso da dança, acompanhada de uma ornamentação igualmente delicada. Quanto aos recitativos, Morin inclinou-se por um compromisso entre o italiano e o francês, evitou as mudanças de ritmo e apoiou a declamação muito livre em longos acordes. O mais importante ressalta da sua estrutura formal, que seria muito imitada: seis partes ou andamentos, com alternância de recitativos e *airs* para voz só ou acompanhada com contínuo ou com instrumentos obrigados, que costumam ser o violino e a flauta, raramente trombetas, oboés ou trompas.

Nicolas Bernier é o mais fecundo compositor de cantatas profanas francesas, entre as quais sobressai *Les Nuits de Sceaux*, nas quais seguiu os processos de Morin, embora tivesse introduzido como elemento novo, que evocou no subtítulo da coleção, *Cantatas em forma de divertimentos*, uma importância especial concedida aos coros e às danças. Juntamente com Bernier, distingue-se Jean-Baptiste Stuck, músico nascido em Florença, cuja primeira coleção, *Cantates françaises*, se editou em 1706. Por seu turno, Louis Nicolas Clérambault é o autor mais apreciado de cantatas francesas — chegou a compor vinte e cinco —, editadas em cinco volumes, entre 1710 e 1720.

Ainda que não possamos deter-nos a examinar as peculiaridades de cada cultor do gênero, referiremos que, entre 1700 e meados do século, autores tão importantes como Michel Pirolet de Montéclair, André Campra, André Cardinal Destouches, Philippe Courbois, Laurent Gervais e muitos outros, escreveram verdadeiras obras-primas.

Com a revitalização da ópera italiana levada a cabo por Rameau em meados do século, iniciou-se a decadência do gênero. Neste período, o termo *cantatille* passou a significar uma cantata de poucas aspirações para fazer brilhar anacronicamente certos cantores e que morreria sem deixar nada de característico.

Inglaterra

A Inglaterra não tem uma história da cantata profana com importância semelhante à de Itália, Alemanha ou França. A sua melhor época coincide com a de maior influência da ópera italiana em Londres, que, como se sabe, teve nesta cidade um dos focos mais vivos da sua expansão. Alguns compositores de segunda plana redigiram obras segundo a moda italiana, como Thomas Roseingrave ou Maurice Greene. É digno de especial menção, já no século XVIII, John Christopher Pepusch, que seguiu os modelos italianos tanto na estrutura como no uso da forma *da capo* para as árias. Certo é que tanto as cantatas de Pepusch como as de autores como Daniel Purcell, Johann Ernst Galliard e George Hayden não são mais do que a demonstração da influência que a ópera italiana exercia em Inglaterra.

Em meados do século, com a decadência da ópera italiana em Inglaterra, a cantata passou a assumir um caráter arcádico nos textos, com histórias de ninfas e pastores misturadas com a expressão de sentimentos patrióticos. O esquema italiano R-A-R-A foi trocado por outro mais livre e a ária *da capo* conviveu com muitas outras formas. Henry Carey e John Stanley são os representantes deste último período.

A cantata profana até aos nossos dias

Como indicámos nas páginas anteriores, a cantata é uma forma essencialmente barroca, fruto de uma época específica e dos condicionalismos sociais e artísticos próprios dela, mas que, como muitas outras formas iniciadas neste período, tem continuado até aos nossos dias.

Em Portugal, ainda nos fins do século XVIII, depara-se-nos a interessante coleção de cantatas de Policarpo José da Silva (Lisboa, 1745-1803), com textos de Metastásio: *La Danza*, para soprano, tenor e orquestra, de 1780, *La Gelosia*, *La Pesca*, *Il Nome* e *Il Primo Amore*, de 1797, e a *Cantata II*, de 1799, todas para soprano, piano e baixo contínuo, nas quais se segue o esquema R-A-R-A. Passado o século o termo cantata deixou de ter um significado único para se rodear de uma polivalência de sentidos que dificulta praticamente uma tentativa de visão orgânica da sua evolução.

É necessário apontar alguns princípios de aplicação geral para entender a evolução da cantata a partir do Romantismo. Este movimento impôs gostos e modas musicais que estavam longe do espírito da cantata. No século XIX, deu-se, ao princípio, um predomínio da música instrumental — tanto da orquestral como da do instrumento romântico por essência, o piano —, que mais adiante alargou as suas fronteiras para dar entrada à ópera, sobretudo depois das revoluções burguesas de 1848.

Mas, simultaneamente com estes dois grandes pólos, cultivou-se toda uma série de formas que tiveram uma vida de segunda categoria, como a missa, o oratório, a cantata religiosa e a profana, a suíte, etc., que deixaram de se poder manter dentro dos seus valores e dos seus caracteres formais tradicionais.

O culto da cantata ficou reduzido a certas áreas geográficas onde teve uma vida relativamente digna de nota, como foi o caso da Grã-Bretanha. Talvez por ter vivido em Londres, João Domingos Bomtempo (Lisboa, 1775-1842) tenha brindado a literatura musical portuguesa com duas cantatas nascidas sob o impulso patriótico ou cívico: *Hino Lusitano*, op. 10, de 1811, com motivo nas vitórias portuguesas contra as tropas napoleónicas, para solista, coro e orquestra, ainda do período inglês; e, numa passagem por Lisboa, *A Paz na Europa*, op. 17, para quatro solistas, coro e orquestra, em regozijo pela assinatura da paz em Viena em 1815. Posteriormente, os compositores portugueses continuaram escrevendo cantatas, Alfredo Keil (1850-1907), já no último quartel do século XIX, com as cantatas *Pátria*, *Orientais* e *Poema da Primavera*.

Poderíamos referir que o traço externo mais característico da cantata do século XIX e do XX é a importância concedida ao coro. Pode afirmar-se, de uma maneira geral, que a cantata deixou de ser uma obra a solo (por vezes acompanhada de coros) para se converter numa obra para coros e orquestra. Isto não significa uma evolução do gênero, mas sim uma adaptação às modas da altura.

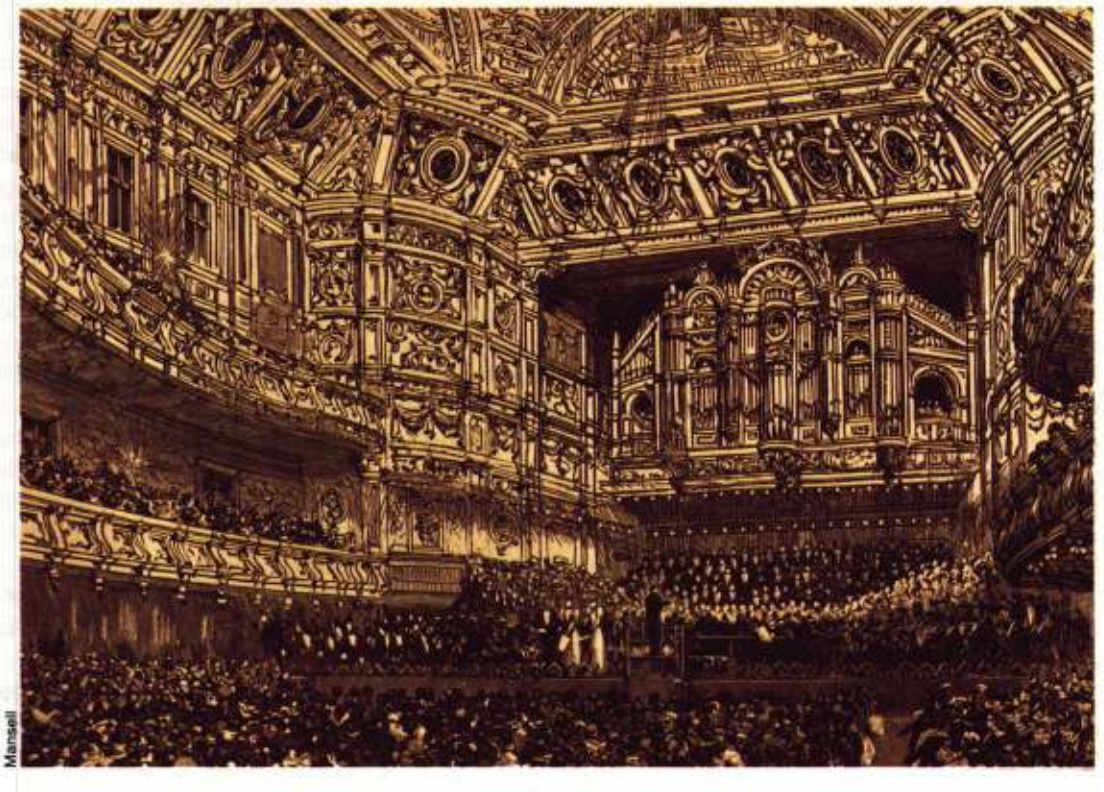
O segundo fato distintivo é que a cantata sofreu a evolução estilística da própria música; com efeito, entre a *Festkantate*, de Liszt, e a *Cantata Acadêmica*, de Britten, existem mudanças de linguagem que são as mesmas que separam uma obra da segunda fase do Romantismo de outra do século XX.

A falta de definição formal da cantata do século XIX em diante torna difícil distingui-la de gêneros como o oratório, a ode, a balada e outras obras corais. Notemos que os *Salmos* n.^{os} 31, 42, 95, 98 e 115, de Mendelssohn, foram considerados cantatas. Assim, pois, há que recorrer ao estudo da

Simion/Ricciarini

Em cima: Cena de Concerto, *óleo do inglês William Hogarth (1697-1764). A alta sociedade britânica não assumiu a cantata profana como algo próprio, preferindo aplaudir obras de clara raiz italiana. Em meados do século XVIII, o grande compositor cego John Stanley (1712-1786) e outros procurarão conferir ao gênero traços nacionais.*

Do século XIX em diante, a cantata adquiriu um caráter cada vez mais comemorativo e solene, exigindo grandes massas corais e monumentais salas de concerto. À direita: vista do interior do Queen's Hall, de Londres, no dia da sua inauguração (27 de novembro de 1893). O edifício foi destruído por uma bomba, em maio de 1941.



Mansell

BBC Hulton Picture Library

Arquivo Salvat

A fotografia apresentada em cima mostra as tropas soviéticas em frente da Porta de Brandemburgo. Dmitri Chostakovitch criou, em homenagem a esta vitória, a cantata A Queda de Berlim.
Ao lado destas linhas: cartaz que evoca a ocupação de Varsóvia durante a última guerra, tragédia que inspirou a Schönberg uma cantata.
À esquerda: o grande compositor inglês Elgar, durante uma cerimónia oficial.

função destas obras para as poder classificar, tendo sempre presente que a cantata se destinará fundamentalmente a fins comemorativos.

Generalizando, pode dizer-se que a cantata continuou sendo cultivada nos lugares onde, durante o século XIX, se manteve a tradição da música coral, como é o caso da Áustria e da Grã-Bretanha. Também encontramos cantatas em países como a França, onde era uma forma obrigatória para os que aspiravam ao Prêmio de Roma. Ocupam um lugar diferente as numerosas cantatas compostas na União Soviética depois da Revolução de Outubro, motivadas, como veremos, por razões claramente políticas.

Na Grã-Bretanha, país onde a música coral tem uma grande tradição, os Festivais de Norwich, Leeds e Birmingham provocaram o florescimento da cantata, que foi cultivada por compositores como Parry, Mackenzie e Cowen, no século XIX, e por Elgar, Vaughan Williams e Britten, no XX.

Na área germânica, apareceram durante o século XIX algumas obras, como a *Jubel-Kantate,* de Weber, a já citada de Liszt, as seis de Bruckner, para coro masculino, e *Rinaldo* e *Rhapsodie,* de Brahms. Em França, como já referimos, foi o Prêmio de Roma o principal impulsionador do gênero. Para ele, escreveu Berlioz *Sardanapale* e Debussy *Le Gladiateur* e *L'Enfant Prodigue.* Os aspirantes ao prestigioso Prêmio de Roma tiveram, sem exceção, de demonstrar os seus dotes por meio da composição de uma cantata, ainda que as suas obras em geral não hajam alcançado grande altura.

Na Rússia, o gênero cantata assumiu especial importância. Antes de terminar o século XIX, tinha sido abordado por Rimski-Korsakof, com *Svitezianka* (1897), e sobretudo Tchaikovski, com *Ode à Alegria* (1865) e *Moscou* (1883). A cantata russa do século XX inicia-se com *A Primavera* (1902) e *Carrilhão* (1913), de Rachmaninof. A modificação política ocorrida depois da Revolução de outubro de 1917 revalorizou o gênero. Entre esta data e 1925, pôs-se na União Soviética o problema das relações entre música e Revolução, ainda não tratado na música ocidental. Mas a morte de Lenin, ocorrida em 1924, produziu uma mudança radical, com o início do chamado processo de estalinização. Na música, este processo foi canalizado pelo Procoll (agremiação de compositores), que depois se converteu na Associação Russa dos Músicos Proletários. Resumindo os princípios do novo pensamento, cada autor devia transmitir as idéias dominantes da luta de classes — com o que a música seria uma pioneira da liberdade —, defender a música popular — porquanto revelava o apoio à classe camponesa explorada — e aceitar a música de Beethoven, por ser fruto do período revolucionário da burguesia.

Os *desiderata* estéticos da época estalinista foram: classicismo, nacionalismo, realismo, primazia da melodia, técnica impecável.

Todo o ideário estalinista sobre a música se impôs de forma quase violenta depois da estréia em Moscou da ópera *Lady Macbeth de Mtsensk,* de Chostakovitch, que provocou

um artigo tremendo na *Pravda* atacando o desvio que esta obra representava. Com a morte de Stalin em 1953, denunciou-se na *Pravda* o perigo da uniformidade e em 1958 estabeleceram-se novas linhas estéticas, mais abertas.

A cantata vem a assumir grande importância na União Soviética por ser a forma apropriada para a expressão do novo ideário político; era igualmente adequada para a intervenção de grandes coros, tão valorizados pela Revolução.

Com os anteriores pressupostos, é fácil compreender a cantata soviética do ponto de vista tanto ideológico como formal. Prokofief compôs uma cantata em 1917, *Sete, São Sete,* ainda livre do espírito de mudança, e, posteriormente, a *Cantata para o 20.º Aniversário da Revolução de Outubro* (1937), *Alexandre Nevski* (1939), *Saudação a Stalin* (1939), *Balada de Um Rapaz Desconhecido* (1934) e *A Guarda da Paz* (1950). As cantatas de Chostakovitch são igualmente numerosas: *Leningrado* (1942), *A Queda de Berlim* (1950), *O Sol Brilha na Nossa Pátria* (1952) e *A Execução de Stépan Razine* (1964). Como é óbvio, não daríamos uma visão histórica correta das obras destes dois grandes autores se tentássemos reduzir as suas cantatas a um mero serviço ao Partido. Na realidade, são sobejamente conhecidas as desavenças entre ambos e os ideólogos da Revolução, bem como os anátemas de que foram alvo algumas das suas obras.

A produção de cantatas no século XX estende-se, por outro lado, a quase todos os movimentos musicais e tentou muitos dos compositores de primeira categoria; assim, na tendência neoclássica encontramos a *Plöner Musiktag* (1923), *Aus flugskantate* (1934) e *Ite, Angeli Veloces* (1955), de Hindemith; a *Cantata da Paz* (1937) e a *Cantata da Guerra* (1940), de Milhaud, e a *Cantata de Natal,* de Honegger. Na Escola de Viena, são importantes as duas cantatas op. 29 e 31, de Webern, e *Um Sobrevivente de Varsóvia,* de Schönberg. Sob o signo do dodecafonismo, se bem que não inserida na Escola de Viena, é de referir a célebre *Cantata* de Stravinsky, de 1952, na qual o compositor adoptou esta estética que sempre combatera. Merece também especial menção a *Cantata Profana* (1930), de Béla Bartók — segundo alguns, um protesto pela supressão da liberdade na Hungria pelo ditador Horthy —, que constitui a sua obra coral mais importante.

Os vários movimentos de vanguarda aparecidos depois da Segunda Guerra Mundial também recorreram à cantata, já que uma forma tão livre era campo de experimentação para movimentos que partiam da negação do passado histórico: desde o grupo da Jeune France, a que pertenceu André Jolivet, autor da *Última Tentação de Joana d'Arc* (1941) e de *O Coração e a Matéria* (1965), passando por uma série de outros compositores em cujos catálogos figuram uma ou várias cantatas, tais como Pierre Boulez, Wolfgang Fortner, Lukas Foss, Bernd-Alois Zimmermann ou, na área espanhola, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Miguel Alonso e José Soler. Em Portugal, na extensa obra de Joly Braga Santos (n. 1924), o gênero está igualmente representado com *A Conquista de Lisboa* (1947), para coro e orquestra, e *Babel e Sião* (1980), para declamador, soprano, coro misto e orquestra, ambas de inspiração camoniana. Cantata-melodrama é como Lopes Graça (n. 1906) classificou *D. Duardos e Flérida,* de 1969. A análise das peculiaridades que cada autor citado apresenta nas suas cantatas levar-nos-ia a um trabalho maior do que o realizado até aqui, porque, efetivamente, em grande parte das cantatas da última vanguarda experimentam-se e procuram-se caminhos desconhecidos, não só quanto ao gênero senão também quanto à linguagem. □

Obras representativas

Capítulo 50
Análise de obras

«Pria ch'adori», de Cesti

Com Pietro Cesti encontramo-nos no início da história da cantata. Ele foi, citando palavras de Giacomo Antonio Perti escritas em 1688, com Luigi Rossi e Giacomo Carissimi, «uma das três luminárias da profissão musical». Cesti, membro da escola veneziana, afirmou-se de maneira singular no campo da ópera; obras como *Orontea, Il Pomo d'Oro* e *Semirami* situam-no entre os grandes compositores dos inícios do gênero operático.

Cesti compôs, ainda, um numeroso conjunto de cantatas, das quais se conhecem sessenta e uma, normalmente para soprano, tenor, contratenor e contínuo, e excepcionalmente para dueto, como é o caso de *Pria ch'adori.* As suas cantatas foram escritas num período de busca e de incerteza, pelo que não apresentam esquemas totalmente claros; em geral, reduzem-se a uma sucessão de árias, nem sempre separadas por recitativos, nas quais predomina o ritmo ternário. Estas cantatas constam de um número variável de seções — de uma a mais de vinte —, pelo que a sua duração é muito díspar. Os seus protagonistas exprimem-se numa linguagem inteiramente afetiva e apropriada aos seus sentimentos, o que retira a estas obras o caráter experimental e aumenta as suas possibilidades expressivas.

Pria ch'adori é um exemplo das cantatas que temos denominado *arie di più parti;* composta para soprano e contratenor acompanhados de contínuo, constitui uma espécie de serenata a duas vozes. Formalmente, inicia-se com um dueto em forma de rondó, seguido de recitativo, ária, recitativo quase *arioso,* ária e de novo dueto final.

A sua intriga gira em torno do eterno tema de amor. O amante deve recordar que cada vez que se enreda no fio do amor perderá a sua liberdade; o seu pensamento salta para o labirinto de Minos, em Creta (o amor é um labirinto do qual não se pode sair). A obra termina com uma ária a duo, especialmente bela, na qual ambos protagonistas se dirigem à audiência: «Procurai que esta história trágica seja um exemplo para todos os que amam.»

Pria ch'adori é uma das cantatas mais extensas que se conservam de Cesti e se, do ponto de vista formal, o gênero ainda não está perfeitamente constituído, não resta dúvida de que, quanto a linguagem melódica, Cesti conseguiu nesta peça uma grande perfeição e possibilidades expressivas de primeira categoria. O acompanhamento não tem outra missão senão dar suporte ao canto, pelo que o seu papel é mínimo.

«Nel dolce del' oblio», de Händel

A cantata *Nel doce del' oblio* pertence às obras compostas por Händel durante a sua estada em Roma. Foi, portanto, escrita em italiano e insere-se na conceção formal que Alessandro Scarlatti estabelecera nessa época. Para Händel, esse período constituiu um momento de aprendizagem de grande importância, no qual tentou dominar o estilo italiano, sobretudo no campo melódico. A cantata era, então, o gênero mais indicado para experimentar nessa linha. Händel compôs mais de oitenta dentro dos protótipos mais habituais impostos por Scarlatti. De fato, o modelo mais freqüente serão cantatas para solista ou dueto e contínuo, embora também possamos encontrar algumas em que o conjunto instrumental tenha especial relevância.

Nel dolce del'oblio foi escrita para soprano, contínuo e ainda um violino que dialoga em forma de duo com a voz. Trata-se de uma cantata de caráter pastoril, com a convencional história de Filis, que adormece e é perturbada no seu sonho pelo Amor. Filis contempla em sonhos a visão do amado, a quem quer abraçar, mas

A delicada porcelana que se reproduz à direita é composta pelas figuras da deusa Diana e de Endimião. Estas personagens mitológicas serviram de base a Bach para a composição de uma das suas mais belas cantatas profanas.

Museu Arqueológico, Madrid/Arquivo Salvat

acorda e reconhece que foi tudo um sonho.

Do ponto de vista formal, apresenta um plano muito comum: recitativo-ária-racitativo--ária; é, pois, uma cantata breve, ou seja, formada por duas árias relacionadas por meio de dois recitativos e subordinadas ao esquema das árias *da capo*. O violino tem em ambas uma missão de especial realce.

A obra denota grande mestria na expressão melódica, ao conseguir dar forma ao ambiente pastoril e pintar todas as situações anímicas da protagonista.

«Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd», de Bach

Entre as cantatas profanas de Bach, cujo número exato desconhecemos, sobressai a BWV 208, escrita em Weimar, para celebrar o aniversário do duque Christian de Saxônia-Weissenfels, com texto de Salomo Franck. Composta em 1713, esta cantata é o protótipo de obra de aniversário de caráter alegórico, baseada em quatro personagens mitológicas: Diana, a deusa caçadora; o caçador Endimião e os deuses pastoris Pã e Pales. Os quatro predizem ao duque todo o tipo de acontecimentos faustosos.

Formalmente, é uma cantata complexa, composta por 15 partes, segundo este esquema: Diana, A-R (ária-recitativo); Endimião, R-A; Diana--Endimião, R; Pã, R-A; Pales, R-A; Diana, R; coro; Diana--Endimião (dueto); Pales-Pã, A; coro final. Estamos, portanto, perante uma obra de grande fôlego e, naturalmente, concebida dentro da mentalidade barroca. Para isso contribui o fato de, em geral, o recitativo, salvo nos números 6 e 10, se assemelhar a um *arioso*. As árias, em regra em forma *da capo*, são acompanhadas de cada vez por um grupo instrumental diferente e, num ou outro caso, como na de Pales «Os cordeiros podem pastar em segurança», encontramo-nos perante uma das árias de caráter pastoril mais admiráveis de Bach. As restantes não são de categoria inferior, o que explica o uso posterior que Bach fez delas em outras obras. O grupo instrumental usado contribui de uma maneira especial para reafirmar o caráter pastoril e cerimonioso: duas trompas de caça, dois oboés, um oboé *da caccia*, fagote, dois violinos, violeta, violoncelo e contrabaixo.

Esta obra foi interpretada por Bach, em várias ocasiões, ao longo da vida. Em 1740-1742, introduziu-lhe algumas modificações e interpretou-a numa festa em honra do eleitor Frederico Augusto III da Saxônia, modificações que se refletem na sua segunda versão, BWV 208*a*, cuja música se perdeu.

«Alexandre Nevski», de Prokofief

A origem desta cantata prende-se com uma encomenda que o famoso cineasta soviético Sergei Eisenstein fez a Prokofief, em 1938, para que escrevesse a banda sonora do filme *Alexandre Nevski*. O entendimento entre ambos foi tão absoluto que algumas cenas de guerra, como a batalha sobre as águas geladas do lago, foram construídas seguindo a dinâmica interna da partitura.

Prokofief redigiu a cantata a partir do guião do filme, estruturando-a em sete partes ou andamentos: «A Rússia sob o domínio mongol», de grande poder descritivo conseguido pela instrumentação; «Canção de Alexandre Nevski», para coro, que narra a gesta do herói; «Os cruzados de Pskof»; «Ergue-te, povo russo», em que o povo canta o seu desejo de lutar; «A batalha sobre o gelo»; «Caminharei para a morte», lamento pelos mortos, cantado por um meio-soprano, e «Entrada de Alexandre em Pskof».

A escolha do tema foi enriquecida com as circunstâncias políticas da invasão nazi. Encontramo-nos, pois, ante uma obra propagandística, mas não meramente ao serviço do Partido, visando antes objetivos sociais e nacionais mais amplos e válidos. Este tema avivou, sem dúvida, a extraordinária imaginação e a enorme veia épica de Prokofief e deu-lhe uma força descritiva sem precedentes. O povo russo, os cavaleiros teutônicos, as paisagens, tudo foi captado com linguagem específica: o povo com o seu canto, os cavaleiros com o seu fanatismo, expresso nos obsessivos corais isorrítmicos; da mesma forma, empregou escritas claramente diferenciadas quer sob o ponto de vista harmónico quer instrumental: tonalidade expressiva no povo, atonalismo cru e dissonante nos invasores. As grandes linhas melódicas, por último, são usadas para contrapor as duas forças. ■

Textos das gravações

Der Zauberer
texto: Christian Felix Weiße

Ihr Mädchen flieht Dämonen ja!
Als ich zum erstenmal ihn sah,
da fühlt ich, sowas fühlt ich nie,
mir ward, mir ward, ich weiß nicht wie,
ich seufzte, zitterte, und schien mich doch zu freun;
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Sah ich ihn an, so ward mir heiß,
bald ward ich rot, bald ward ich weiß,
zuletzt nahm er mich bei der Hand;
wer sagt mir, was ich da empfand?
ich sah, ich hörte nichts, sprach nichts als ja und nein;
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Er führte mich in dies Gesträuch,
ich wollt ihn flehn und folgt ihm gleich;
er setzte sich, ich setzte mich;
er sprach, nur Silben stammelt ich;
die Augen starrten ihn, die meinen wurden klein;
glaubt mir, er muß ein Zaubrer sein.

Entbrannt drückt er mich an sein Herz,
was fühlt ich! welch ein süßer Schmerz!
ich schluchzt, ich atmete sehr schwer,
da kam zum Glück die Mutter her;
was würd, o Götter, sonst nach so viel Zauberei'n
aus mir zuletzt geworden sein!

Das Veilchen
texto: Johann Wolfgang Goethe

Ein Veilchen auf der Wiese stand
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen!
Da kam ein' junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und muntrem Sinn
Daher, daher,
Die Wiese her, und sang.

Ach! denkt das Veilchen, wär ich nur
Die schönste Blume der Natur,
Ach! nur ein kleines Weilchen,
Bis mich das Liebchen abgepflückt
Und an dem Busen matt gedrückt,
Ach nur, ach nur
Ein Viertelstündchen lang!

Ach, aber ach! das Mädchen kam
Und nicht in acht das Veilchen nahm,
Ertrat das arme Veilchen.
Es sank und starb und freut sich noch:
Und sterb ich denn, so sterb ich doch
Durch sie, durch sie,
Zu ihren Füßen doch!
[Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!]

Die Alte
texto: F. von Hagedom

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
Bestand noch Recht und Billigkeit.
Da wurden auch aus Kindern Leute,
Aus tugendhaften Mädchen Bräute;
Doch Alles mit Bescheidenheit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Es war kein Jüngling zum Verräter,
Und unsre Jungfern freiten später,
Sie reizten nicht der Mutter Neid.
O gute Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
Ward Pflicht und Ordnung nicht entweiht.
Der Mann ward, wie es sich gebühret
Von einer lieben Frau regieret,
Trotz seiner stolzen Männlichkeit.
O gute Zeit, o gute Zeit!
Die Fromme, herrschte nur gelinder,
Uns blieb der Hut und ihm die Kinder,
Das war die Mode weit und breit.
O gute Zeit, o gute Zeit!

Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit,
War noch in Ehen Einigkeit;
Jetzt darf der Mann, uns tastgebieten,
Uns widersprechen und uns hüten,
Wo man mit Freunden sich erfreut.
O schlimme Zeit, o schlimme Zeit!
Mit dieser Neuerung im Lande,
Mit diesem Fluch im Ehestande,
Hat ein Komet uns längst bedräut.
O schlime Zeit, o schlime Zeit!

O Feiticeiro

Fugi do Dámon, meninas, fugi!
Quando p'la primeira vez o vi,
Jamais sentira o que então senti,
Fiquei, fiquei não sei bem como,
Suspirei, tremi, foi como um doce prazer;
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Ao olhá-lo, que ardor não me afligia,
Ora corava, ora empalidecia;
Por fim, tomou-me pela mão,
Qual não foi, dizei, a minha emoção?
Nada vi nem ouvi, só pude «sim» e «não» dizer,
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Pra trás de arbustos me conduziu,
Bem quis fugir-lhe, de nada serviu.
Sentou-se ele, eu me sentei,
Falou; escassas sílabas balbuciei.
Fixou em mim seus olhos, os meus escurecendo;
Deve ser feiticeiro, podeis crer!

Contra o peito me cingiu, fogoso,
Que senti eu, que penar doloitoso!
Quanto soluçar, ai quanto ensaio;
Foi então, por sorte, que a mamãe ali veio.
Se assim não fora, com tal feiticaria,
Oh, deuses, o que não me sucederia!

A Violeta

Uma violeta no prado floria
Sobre si curvada, ninguém a via;
Era meiga, a violeta!
Uma pastorinha chegou então,
De passo ligeiro e alegre feição.
Por aí, por aí,
P'lo prado fora, a cantar.

«Ai», pensou a violeta «se eu fosse»
«A mais bela flor da Natureza»
«Ah, só por um breve instante,»
«Para a minha querida me apanhar»
«E ao seu peito me aconchegar»
«Ai, só, unicamente,»
«Por quinze minutos, apenas!»

Ah, mas a jovem chegou
E na violeta não reparou,
Pisou a pobre violeta!
Esmoreceu, expirou, e alegrou-se ainda,
«Pois morro, e morro assim»
«Por ela, por causa dela,»
«Mesmo sob os seus pés.»
(Pobre violeta! Era bela a violeta!)

A Velha

No meu tempo, ai no meu tempo,
Ainda havia juízo e razão.
Faziam-se gente as crianças,
Esposas, as virtuosas meninas;
E tudo com discrição.
Ai belos tempos, belos tempos!
Não havia moços trapaceiros,
E elas não namoravam de cueiros,
Não se zangavam as mães.
Ai belos tempos, belos tempos!

No meu tempo, ai no meu tempo,
Ordem e dever não eram afastados.
Como convém, era o marido
Por terna esposa dirigido,
Pese à soberba masculinidade.
Ai belos tempos, belos tempos!
Bondosa, docemente reinava,
Ela mandava, ele dos filhos cuidava.
Assim era em toda a parte.
Ai belos tempos, belos tempos!

No meu tempo, ai no meu tempo,
Havia no casamento união;
Agora, um marido que nos contraria,
Nos domine e nos vigia,
Com os amigos acha distração.
Que tempos estes, ai que tempos!
Com, por aí, tanta inovação,
E o matrimónio sob maldição,
Vem aí um cometa e mais tormentos.
Que tempos estes, ai que tempos!

Abendempfindung
texto: Joachim Heinrich Campe

Abend ist's, die Sonne ist verschwunden,
Und der Mond strahlt Silberglanz;
So entfliehn des Lebens schönste Stunden,
Fliehn vorüber wie im Tanz.

Bald entflieht des Lebens bunte Szene,
Und der Vorhang rollt herab;
Aus ist unser Spiel, des Freundes Träne
Fließet schon auf unser Grab.

Bald vielleicht (mir weht, wie Westwind leise,
Eine stille Ahnung zu),
Schließ ich dieses Lebens Pilgerreise,
Fliege in das Land der Ruh.

Werdet ihr an meinem Grabe wienen,
Trauernd meine Asche sehn,
Dann, o Freunde, will ich euch erscheinen
Und will himmelauf euch wehn.

Schenk auch du ein Tränchen mir und pflücke
Mir ein Veilchen auf mein Grab,
Und mit deinem seelenvollen Blicke
Sieh dann sanft auf mich herab.

Weih mir eine Träne, und ach! schöne
Dich nur nicht, sie mir zu weihn;
Oh, sie wird in meinem Diademe
Dann die schönste Perle sein!

Heidenröslein
texto: Johann Wolfgang Goethe

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich wills nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Nähe des Geliebten
texto: Johann Wolfgang Goethe

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In tiefer Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wandrer bebt.

Ich höre dich, wenn dort mit dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir, du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O wärst du da!

Sentimento ao Entardecer

Chegou a noite, o Sol desapareceu
E a Lua brilha com argénteo esplendor.
Assim fluem, da vida, as horas mais belas,
Qual dança, pra sempre se esvaem.

Passa depressa, da vida, o policromo teatro,
E cai, depois, o pano.
Acabou o nosso folgar; lágrimas do amigo
Sobre a nossa campa vão cair.

Talvez em breve (qual Zéfiro, calma intuição
Me agita suavemente)
Ponha termo à romagem desta vida.
Voarei para terra do repouso.

Junto à minha campa ireis chorar
E, tristes, minhas cinzas ver,
Então amigos, aparecer-vos-ei
E até ao Céu vos arrebatarei.

Concede-me, também, uma breve lágrima,
E na campa me depõe uma violeta,
Que o teu olhar, onde a alma transparece,
Pouse sobre mim, suavemente.

Dedica-me uma lágrima e ai,
Não te scanhes de ma dedicares;
Verás que no meu diadema
A mais bela pérola então será.

Rosinha Silvestre

Certo rapaz uma rosa encontrou,
Rosinha a florir no mato,
Tal como a manhã, era fresca e bela,
Correu apressado pra de perto vê-la.
Viu-a, e muito se alegrou.
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

Disse o rapaz: «Vou-te apanhar,
Rosinha florindo no mato.»
Disse a rosinha: «Vou-te picar
Para que de mim te possas recordar,
Pois eu isso não quero suportar.»
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

E o estouvado rapaz apanhou
A rosinha que no mato floria;
Esta resistiu e picou-o,
Mas nenhum dano lhe causou
E era ela que padecia.
Rosinha, rosinha, rosinha vermelha,
Rosinha florindo no mato.

Presença do Amado

Eu penso em ti, quando o esplendor do Sol
Brilha no mar;
Eu penso em ti, quando a Lua cintila,
Prateando as fontes.

Eu vejo-te, quando em longínqua senda
Se ergue a poeira;
Pela noite alta, quando em estreitos caminhos
Vagueia o caminhante.

Eu ouço-te quando, com surdo fragor
A onda se encrespa;
No calmo bosque, amiúde te escuto,
Quando o silêncio reina.

Estou junto a ti, se bem que longe estejas,
De mim estás perto!
Esconde-se o Sol, já brilham as estrelas,
— Se aqui estivesses!

Der Einsame
texto: Carl Lappe

Wenn meine Grillen schwirren,
Bei Nacht, am spät erwärmten Herd,
Dann sitz ich mit vergnügtem Sinn
Vertraulich zu der Flamme hin,
So leicht, so unbeschwert.

Ein trautes, stilles Stündchen
Bleibt man noch gern am Feuer wach,
Man schürt, wenn sich die Lohe senkt,
Die Funken auf und sinnt und denkt:
Nun abermal ein Tag!

Was Liebes oder Leides
Sein Lauf für uns dahergebracht,
Es geht noch einmal durch den Sinn;
Allein das Böse wirft man hin,
Es störe nicht die Nacht.

Zu einem frohen Traume
Bereitet man gemach sich zu,
Wann sorgenlos ein holdes Bild
Mit sanfter Lust die Seele füllt,
Ergibt man sich der Ruh.

Oh, wie ich mir gefalle
In meiner stillen Ländlichkeit!
Was in dem Schwarm der lauten Welt
Das irre Herz gefesselt hält,
Gibt nicht Zufriedenheit.

Zirpt immer, liebe Heimchen,
In meiner Klause eng und klein,
Ich duld euch gern: ihr stört mich nicht,
Wenn euer Lied das Schweigen bricht,
Bin ich nicht ganz allein.

O Solitário

Ao dar largas à minha fantasia,
De noite, junto à lareira tardamente acesa,
Aí me sento, de ânimo prazenteiro,
O lume e eu, na intimidade,
Tão leve e despreocupado.

Uma breve, íntima e calma hora
É, perto do fogo, bem passada,
Quando amortece, ateia-se o braseiro,
Chispam as fagulhas; penso e reflito,
Eis um novo dia!

O que de amor ou dor
A vida, em seu curso, ofereceu
Vai, de novo, a mente relembrar;
Só o mal é repelido, é esquecido,
Não perturbe a noite.

Para gozar de bons sonhos
Com calma nos preparamos;
Quando, despreocupados, doce imagem
De suave gozo a alma nos infunde,
Ao repouso nos entregamos.

Ah, quanto me reconforta
Esta minha pacatez!
O que, no tropel do ruidoso mundo,
Seduziu o louco coração
Não traz qualquer satisfação.

Trinai, grilos meus amados,
No meu pequeno e acanhado retiro.
Aceito-vos com prazer, não me estorvais;
Quando o vosso bulício quebra o silêncio
Já não me sinto tão só.

An Sylvia
texto: William Shakespeare
trad. alemã: Eduard von Bauernfeld

Was ist Sylvia, saget an,
Daß sie die weite Flur preist?
Schön und zart seh ich sie nahn,
Auf Himmelsgunst und Spur weist,
Daß ihr alles untertan.

Ist sie schön und gut dazu?
Reiz labt wie milde Kindheit;
Ihrem Aug eilt Amor zu,
Dort heilt er seine Blindheit,
Und verweilt in süßer Ruh.

Darum Sylvia, tön, o Sang,
Der holden Sylvia Ehren;
Jeden Reiz besiegt sie lang,
Den Erde kann gewähren:
Kränze ihr und Saitenklang!

A Sílvia

O que é Sílvia, ora dizei-me
Se a larga campina a enaltece!
Bela e terna a vejo vir,
Do Céu na graça e na esteira
Que tudo a ela submete.

Bela e, também, bondosa é?
Com o encanto da meiga infância;
Corre Amor para seus olhos
E neles cura a cegueira,
Demora-se em doce repouso.

Entoa Sílvia, meu canto!
À doce Sílvia, louvores!
Todo o encanto
Que a Terra tem para dar:
Para ela, grinaldas e música!

Seligkeit
texto: Ludwig Christoph Heinrich Hölty

Freuden sonder Zahl!
Blühn im Himmelssaal!
Engeln und Verklärten,
Wie die Väter lehrten.
O, da möcht ich sein
Und mich ewig freun!

Jedem lächelt traut
Eine Himmelsbraut;
Harf und Psalter klinget,
Und man tanzt und singet.
O, da möcht ich sein
Und mich ewig freun!

Lieber bleib ich hier,
Lächelt Laura mir
Einen Blick, der saget,
Daß ich ausgeklaget.
Selig dann mit ihr,
Bleib ich ewig hier!

Felicidade

Alegrias sem fim
Florescem no Paraíso!
Anjos, bem-aventurados,
— Como os Padres ensinaram —
Ah, quem me dera lá estar,
E pra sempre me alegrar!

Celestial noiva, amorosa
À cada um sorri;
Soam harpa e saltério
Rompem danças e cantares.
Ah, quem me dera lá estar,
E pra sempre me alegrar!

Prefiro aqui ficar,
Pois Laura me sorri,
E com um olhar me revela
Não ter de me queixar dela.
Com ela pois, meu bem-estar,
Irei pra sempre ficar!

Begegnung
texto: Eduard Mörike

Was doch heut nacht ein Sturm gewesen,
Bis erst der Morgen sich geregt!
Wie hat der ungebetne Besen
Kamin und Gassen ausgefegt!

Da kommt ein Mädchen schon die Straßen,
Das halb verschüchtert um sich sieht;
Wie Rosen, die der Wind zerblasen,
So unstet ihr Gesichtchen glüht.

Ein schöner Bursch tritt ihr entgegen,
Er will ihr voll Entzücken nahn:
Wie sehn sich freudig und verlegen
Die ungewohnten Scheine an!

Er scheint zu fragen, ob das Liebchen
Die Zöpfe schon zurecht gemacht,
Die heute nacht im offnen Stübchen
Ein Sturm in Unordnung gebracht.

Der Bursche träumt noch von den Küssen,
Die ihm das süße Kind getauscht,
Er steht, von Anmut hingerissen,
Derweil sie um die Ecke rauscht.

Encontro

Que tormenta a da noite passada,
Até que a manhã chegou!
Como o vasculho indesejado
Varreu chaminés e ruas!

Uma jovem aí vem, pela estrada,
Quase a medo, olhando em redor;
Quais rosas pelo vento espargidas
No rosto lhe vai e vem a cor.

Sai-lhe um belo moço ao encontro,
Quer encontrá-la, encantado:
Que alegria, que enleio no olhar
Daqueles bons patifes!

Quer saber, parece, se a amada
A trança desfeita ajeitou,
Pois na alcova, a noite passada,
Forte borrasca a desalinhou.

O moço ainda recorda os beijos
Com a doce criança trocados,
Ele fica, com a gentileza enlevado,
Enquanto ela se esgueira pela esquina.

Das verlassene Mägdlein
texto: Eduard Mörike

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

A Jovem Abandonada

Bem cedo, ao cantar do galo,
Ainda brilham as estrelas,
Tenho de estar à lareira
E atear o fogo.

É belo o fulgor da chama,
Chispam as fagulhas,
Olho para elas,
Imersa na dor.

Ele aí vem, de repente,
Rapaz sem palavra,
Que toda a noite passada
Sonhei contigo.

Lágrimas e mais lágrimas
Correm então:
Já vai rompendo o dia
— Ai, foi-se outra vez!

Schlafendes Jesuskind
texto: Eduard Mörike

Sohn der Jungfrau, Himmelskind! am Boden
Auf dem holz der Schmerzen eingeschlafen,
Das der fromme Meister, sinnvoll spielend,
Deinen leichten Träumen unterlegte;
Blume du, noch in der Knospe dämmernd
Eingehüllt, die Herrlichkeit des Vaters!
O wer sehen könnte, welche Bilder
Hinter dieser Stirne, diesen schwarzen
Wimpern sich in sanftem Wechsel malen!

Menino Jesus Adormecido

Filho da Virgem, Filho do Céu, no chão
Adormecido sobre a cruz da dor,
Que o piedoso Mestre, agindo sabiamente,
Para teus suaves sonhos dispôs.
Flor, ao alvorecer, ainda no capucho
Envolta, glória do Pai!
Ah, quem pudesse ver as imagens
Que, por detrás dessa fronte, dessas negras
Pestanas, se desenham em leve sucessão!

An eine Äolsharfe
texto: Eduard Mörike

Angelehnt an die Efeuwand
Dieser altern Terrasse,
Du, einer luftgebornen Muse
Geheimnisvolles Saitenspiel,
Fang an,
Fange wieder an
Deine melodische Klage!

Ihr kommet, Winde, fernherüber,
Ach! von des Knaben,
Der mir so lieb war,
Frisch grünendem Hügel,
Und Frühlingsblüten unterwegs streifend,
Übersättigt mit Wohlgeruchen,
Wie süß bedrängt ihr das Herz!

Und säuselt her in die Saiten,
Angezogen von wohllautender Wehmut,
Wachsend im Zug meiner Sehnsucht,
Und hinsterbend wieder.
Aber auf einmal,
Wie der Wind heftiger herstößt,
Ein holder Schrei der Harfe
Wiederholt, mir zu süßem Erschrecken,
Meiner Seele plötzliche Regung;
Und hier — die volle Rose streut, geschüttelt,
All ihre Blätter vor meine Füße!

A Uma Harpa Eólica

Apoiada ao muro de hera
Deste velho terraço,
Tu, musa de um sopro nascida,
Harpa misteriosa,
Começa,
De novo começa
As tuas queixas melodiosas!

Ventos, vindes lá de longe,
Da fresca colina verdejante,
Do rapaz que eu,
Ai, tanto amava!
E, pelo caminho, razendo as flores primaveris,
Transbordantes de perfume,
Quão docemente o coração lhe aperta!

E sussurrais pelas cordas,
Tensas de harmoniosa mágoa,
Crescendo ao ritmo da minha saudade,
Até voltar a morrer.
Uma vez, porém,
Como o vento soprou fortemente
E; de harpa, meigo lamento
Repetiu, para meu doce temor,
Para da minha alma súbita emoção.
E aqui a rosa aberta, sacudida, espalha
Todas as pétalas a meus pés.

Nimmersatte Liebe
texto: Eduard Mörike

So ist die Lieb! So ist die Lieb!
Mit Küssen nicht zu stillen:
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?
Und schöpfst du an die tausend Jahr,
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb, die Lieb hat alle Stund
Neu wundertich Gelüsten;
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh,
Wie's Lämmlein unterm Messer;
Ihr Auge bat: «Nur immer zu!
Je weher, desto besser!»

So ist die Lieb! und war auch so,
Wie lang es Liebe gibt,
Und anders war Herr Salomo,
Der Weise, nicht verliebt.

Amor Insaciável

É assim o amor, é assim o amor!
Com beijos não se acalma.
Qual é o tolo que uma peneira
Quer, em vão, com água encher?
E se mil anos água tirasses,
E eternamente beijasses,
Jamais te saciarias.

O amor, o amor tem, cada hora,
Novos, loucos apetites;
Mordemos, até ferir, os lábios
Porque hoje já nos beijámos.
A jovem jaz em repouso
Qual sob cutelo o cordeiro,
Seus olhos pediam: «Outra vez!
Quanto mais sofrer, melhor!»

É assim o amor! e assim será
Enquanto amor existir,
Até Salomão, o sábio rei,
Nunca teve outro sentir.

Traum durch die Dämmerung
texto: Otto Julius Bierbaum

Weite Wiesen im Dämmergrau,
Die Sonne verglomm, die Sterne ziehn,
Nun geh ich hin zu der schönsten Frau,
Weit über Wiesen im Dämmergrau,
Tief in den Busch von Jasmin.

Durch Dämmergrau in der Liebe Land;
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Mich zieht ein weiches samtenes Band
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein blaues mildes Licht.
Ich gehe nicht schnell, ich eile nicht;
Durch Dämmergrau in der Liebe Land,
In ein mildes, blaues Licht.

Sonho pelo Crepúsculo

Largas planícies no cinzeo crepúsculo
O Sol apagou-se, brilham as estrelas.
Vou agora encontrar-me com a mais bela mulher,
Longe, pelas planícies, no cinzeo crepúsculo,
No fundo do bosque de jasmim.

Pelo cinzeo crepúsculo, ao país do amor,
Vou devagar, não me apresso;
Arrasta-me macio, aveludado laço,
Pelo cinzeo crepúsculo, para o país do amor,
Para uma ténue luz azul
Vou devagar, não me apresso;
Pelo cinzeo crepúsculo, ao país do amor,
Para uma ténue luz azul.

Hat gesagt, bleibt's nicht dabei
de «Des Knaben Wunderhorn»

Mein Vater hat gesagt,
ich soll das Kindlein wiegen,
Er will mir auf den Abend
Drei Gaggeleier sieden;
Siedt er mir drei,
Ißt er mir zwei,
Und ich mag nicht wiegen
Um ein einziges Ei.

Mein Mutter hat gesagt,
Ich soll die Mägdlein verraten,
Sie wollt mir auf den Abend
Drei Vögelein braten;
Brät sie mir drei,
Ißt sie mir zwei,
Um ein einziges Vöglein
Treib ich kein Verräterei.

Mein Schätzlein hat gesagt,
Ich soll sein gedenken,
Er wollt mir auf den Abend
Drei Küßlein auch schenken;
Schenkt er mir drei,
Bleibt's nicht dabei,
Was kümmert michs Vöglein,
Was schiert mich das Ei.

Falou, de nada Serviu
de «A Trompa Mágica da Criança»

Meu pai mandou-me
O menino embalar,
Irá, pela noitinha,
Ferver-me três ovos;
Se me ferver três,
Dois me há-de tragar
E por um só ovo
Não quero embalar.

Minha mãe mandou-me
Meu amor enganar,
Irá, pela noitinha,
Assar-me três pássaros;
Se me assar três,
Dois me há-de tragar
E por um só pássaro
Não vou enganar.

Meu amor mandou-me
Só nele pensar,
Queria, à noitinha,
Três beijinhos me dar;
Se me der três,
De nada vai valer,
Que me importa o pássaro,
Não me importa o ovo.

Gut Aale und Hausen,
die vornehme schmausen,
die selbst sich bequemen,
die Predigt vernehmen!
Auch Krebse, Schildkröten,
sonst langsame Boten,
steigen eilig vom Grund,
zu hören diesen Mund!
Kein Predigt niemalen
den Krebsen so g'fallen!

Fisch' große, Fisch' kleine,
vornehm' und gemeine,
erheben die Köpfe
wie verständ'ge Geschöpfe,
auf Gottes Begehren
die Predigt anhören.

Die Predigt geendet,
ein Jeder sich wendet.
Die Hechte bleiben Diebe,
die Aale viel lieben;
die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Die Krebs' geh'n zurücke,
die Stockfisch bleib'n dicke,
die Karpfen viel fressen,
die Predigt vergessen!
Die Predigt hat g'fallen,
sie bleiben wie Allen!

Enguias e esturjões,
Os dos lautos funções
Também se acomodaram
E o sermão escutaram!
Caranguejos, tartarugas,
Lentos mensageiros,
Trepam do fundo, lampeiros,
Para aquela voz ouvir!
Aos caranguejos, quem pregou,
Nunca tanto agradou.

Peixes grandes, miúdos,
Tanto os finos como os vulgares,
Erguem as cabeças mais,
Como seres racionais,
E, conforme Deus quer,
Vão a prática entender.

A pregação acabada,
Seguiu-se a debandada.
Os lúcios roubando,
As enguias amando,
O sermão agradou,
Tudo na mesma ficou!

O caranguejo recuando,
O bacalhau engordando,
A carpa enfardando,
Do sermão esquecidos!
O sermão agradou,
Tudo na mesma ficou!

Allerseelen
texto: Hermann von Gilm

Stell auf den Tisch die duftenden Reseden,
Die letzten roten Astern trag herbei,
Und laß uns wieder von der Liebe reden,
Wie einst im Mai.

Gib mir die Hand, daß ich sie heimlich drücke
Und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
Gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
Wie einst im Mai.

Es blüht und duftet heut auf jedem Grabe,
Ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
Komm an mein Herz, daß ich dich wieder habe,
Wie einst im Mai.

Dia de Defuntos

Põe sobre a mesa as zínias perfumadas
Os últimos rubros ásteres traz aqui,
E de amor falemos novamente
Como, uma vez, em maio.

Dá-me a tua mão, que eu a aperte em segredo,
E se alguém vir, a mim é-me indiferente.
Dá-me um só dos teus doces olhares,
Como, uma vez, em maio.

Floresce, hoje, e rescende cada campa,
Que um dia no ano tem o morto liberdade.
Vem sobre o meu peito, sê de novo minha
Como, uma vez, em maio.

Des Knaben Wunderhorn:
Rheinlegendchen
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Bald gras' ich am Neckar,
bald gras' ich am Rhein,
bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d'Sichel nicht schneid't,
was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein;
so werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch.
Das Fischlein soll kommen
auf's Königs sein Tisch.

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
«Das Ringlein g'hört mein!»

Mein Schätzlein tät springen
bergaut und bergein,
tät mir wied'rum bringen
das Goldringlein fein.

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein!
Wirt du mir nur immer
dein Ringlein hinein!

De «A Trompa Mágica da Criança»
Pequena Lenda do Reno

Ora ceifo junto ao Neckar,
Ora ceifo junto ao Reno.
Ora tenho um amor,
Ora logo me vejo só.

De que me vale ceifar,
Se a foice não corta?
De que me serve um amor,
Se de mim se aparta?

Se devo ir ceifar
Junto ao Neckar ou ao Reno,
A eles hei-de atirar
O meu anel de ouro.

Lá corre pelo Neckar,
Lá corre pelo Reno,
Deve ir mergulhar
No fundo do oceano.

Vai o anel deslizando
E um peixe o engoliu.
Foi o peixinho levado
À mesa do rei.

E o rei perguntou:
«Este anel de quem é?»
Meu amor respondeu:
«Esse anel é meu!»

Saltará o meu amor
Monte acima, monte abaixo,
Para em mão me depor
O meu anel tão caro.

Podes ceifar junto ao Neckar,
Podes ceifar junto ao Reno,
Mas não deixes de atirar ao rio,
Para mim, o teu anel.

Ständchen
texto: Adolf Friedrich von Schack

Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind,
Um keinen vom Schlummer zu wecken.
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind
Ein Blatt an den Büschen und Hecken.
Drum leise, mein Mädchen, daß nichts sich regt,
Nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.

Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,
Um über die Blumen zu hüpfen,
Flieg leicht hinaus in die Mondscheinnacht,
Zu mir in den Garten zu schlüpfen.
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach
Und duften im Schlaf, nur die Liebe ist wach.

Sitz nieder, hier dämmert's geheimnisvoll
Unter den Lindenbäumen,
Die Nachtigall uns zu Häupten soll
Von unseren Küssen träumen
Und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht,
Hoch glühn von den Wonneschauern der Nacht.

Serenata

Vem abrir, minha filha, abre de mansinho
Para ninguém do sono tirar.
Mal sussurra o arroio, mal a folha no arbusto
E no espinheiro o vento faz tremular.
Devagar portanto, menina, não vá algo mexer,
Só a mão, ao de leve, a aldraba a erguer.

Passos leves, como usam os duendes, ligeiros,
Para sobre as flores saltar,
Sai pela noite de luar, correndo,
E comigo, no jardim, vem-te aconchegar.
Dormem as flores, do riacho murmurante em redor,
A dormir rescendem, só vela o amor.

Senta-te, a noite é só mistério,
Aqui, debaixo das tílias,
Sobranceiro, o rouxinol deve
Sonhar com os nossos beijos
E a rosa, quando de manhã acordar
Com os doces frémitos da noite irá brilhar.

Des Knaben Wunderhorn:
Des Antonius von Padua Fischpredigt
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Antonius zur Predigt
die Kirche find't ledig,
Er geht zu den Flüssen
und predigt den Fischen!
Sie schlag'n mit den Schwänzen,
im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
sind all hierherzogen;
hab'n d'Mäuler aufrissen,
sich Zuhör'n's beflissen.
Kein Predigt niemalen
den Fischen so g'fallen!

Spitzgoschete Hechte,
die immerzu fechten,
sind ellends herschwommen,
zu hören den Frommen!
Auch jene Phantasten,
die immerzu fasten;
die Stockfisch ich meine,
zur Predigt erscheinen.
Kein Predigt niemalen
den Stockfisch so g'fallen.

De «A Trompa Mágica da Criança»
Sermão de Santo António aos Peixes

A pregar foi António,
Estava a igreja vazia.
Até ao rio andou
E aos peixes pregou.
As caudas agitavam,
Que ao Sol brilhavam.

Carpas cheias de ovas
Ali se juntaram:
Bocas escancaradas,
Prontas a ouvir.
Aos peixes, quem pregou,
Nunca tanto agradou!

Lúcios bicudos,
Sempre façanhudos,
Nadaram a eito
Para ouvir o eleito!
Mais aqueles patuscos
Em jejum sem parar
— Bacalhaus, posso explicar —,
Para o sermão estão a chegar.
Aos bacalhaus, quem pregou,
Nunca tanto agradou.

Des Knaben Wunderhorn:
Lob des hohen Verstands
texto: Achim von Arnim e Clemens Brentano

Einstmals in einem tiefen Tal
Kuckuck und Nachtigall
täten ein Wett' anschlagen:
Zu singen um das Meisterstück,
gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück,
Dank soll er davon tragen.

Der Kuckuck sprach: «So dir's gefällt,
hab' ich den Richter wählt»,
und tät gleich den Esel ernennen.
«Denn weil er hat zwei Ohren groß,
so kann er hören desto bos
und, was recht ist, kennen!»

Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
schuf er, sie sollten singen.

Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach: «Du machst mir's kraus!
Ijal Ijal ich kann's in Kopf nicht bringen!»

Der Kuckuck fing an geschwind
sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel g'fiels, er sprach nur: «Wart!
Mein Urteil will ich sprechen, ja sprechen.
Wohl sungen hast du, Nachtigall!
Aber Kuckuck, singst gut Choral
und hältst den Takt fein innen!
Das sprech' ich nach mein' hob' Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
so laß ich's dich gewinnen!»

De «A Trompa Mágica da Criança»
Elogio do Alto Entendimento

Outrora, num fundo vale,
O cuco e o rouxinol,
Apostaram deste jeito:
Uma obra-prima cantar,
Fossem a arte e a sorte a ganhar,
Para o melhor, honra e proveito.

Disse o cuco: «Se te apraz,
Eu já escolhi o juiz.»
E logo o burro nomeou.
«Pois já que longas orelhas tem,
Pode ouvir se mal ou bem
Qualquer de nós dois cantou.»

Voaram em busca do juiz.
Cada qual o caso expôs
E o asno mandou que se começasse.

Belo foi do rouxinol o trinar!
Disse o burro: «Isto é de arrepiar!
Hihan! Hihan! A pinha até estremece!»

O cuco encetou, apressado,
O canto, de terceiras, quartas e quintas recheado.
Ao asno agradou, que apenas disse: «Ouvide,
O meu voto aqui vos proclamo.
Cantaste bem, ó rouxinol!
Mas tu, cuco, entoaste um rico coral
E o compasso sabes marcar!
Isto me inspira o alto entendimento
E, custasse um reino tal procedimento,
O cuco ganhou, não há que duvidar.»

La vie antérieure
texto: Charles Baudelaire

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux que me faisait languir.

A Vida Anterior

Longamente habitei sob vastas arcadas
Que de mil chamas tingiam os sóis marinhos
E cujos pilares, direitos e altivos,
Recordavam, ao entardecer, grutas basálticas.

As vagas, revolvendo as imagens dos céus,
Combinavam, de forma solene e mística,
Os poderosos acordes da sua rica música
Com as cores do ocaso espelhadas nos meus olhos.

Foi aí que vivi em volúpias calmas,
No meio do azul, das ondas, dos esplendores,
E de escravos nus, impregnados de odores,
Que me refrescavam a fronte com palmas,
Cujo único cuidado era descobrir
O amargo segredo que me fazia esvair.

Phidylé
texto: Leconte de Lisle

L'herbe est molle au sommeil sous les trois peupliers,
Aux pentes des sources mousues
Qui dans les prés en fleurs germant par mille issues,
Se perdent sous les noirs halliers.
Repose, ô Phidylé.

Midi sur les feuillages
Rayonne, et t'invite au sommeil.
Par le trèfle et le thym, seules, en plein soleil,
Chantent les abeilles volages;
Un chaud parfum circule au détour des sentiers,
La rouge fleur des blés s'incline,
Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,
Cherchent l'ombre des églantiers.
Repose, ô Phidylé.

Mais quand l'Astre incliné sur sa courbe éclatante,
Verra ses ardeurs s'apaiser,
Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser
Me récompensent de l'attente!

Phidylé

Brando sono dá a relva, sob os álamos frescos,
Nos declives das nascentes musgosas
Que, nos prados em flor, brotando por mil vias,
Se perdem sob os negros matos.
Repousa, Phidylé.

O meio-dia sobre a folhagem
Resplende, e ao sono te convida.
Pelo trevo e tomilho, sós, em pleno sol,
Zumbem as abelhas voadoras;
Corre um cálido aroma pela volta dos caminhos,
A flor rubra dos trigais se inclina,
E os pássaros, no voo rasante à colina,
Procuram a sombra das roseiras bravas.
Repousa, Phidylé.

Mas quando o astro, inclinado na sua curva brilhante,
Veja os seus ardores esmorecer,
Que o teu mais belo sorriso, o teu beijo mais terno
Compensem o meu esperar.

Chanson triste
texto: Jean Lahor

Dans ton cœur dort un clair de lune,
Un doux clair de lune d'été.
Et pour fuir la vie importune
Je me isolerai dans ta clarté.

J'oublierai les douleurs passées,
Mon amour, quand tu berceras
Mon triste cœur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras.

Tu prendras ma tête malade
Oh! quelquefois sur tes genoux,
Et lui diras une ballade,
Qui semblera parler de nous.

Et dans tes yeux pleins de tristesses,
Dans tes yeux alors je boirai
Tant de baisers et de tendresses
Que peut-être je guérirai ...

Canção Triste

No teu peito dorme um luar,
Um doce luar estival.
E para fugir à vida importuna
Fundir-me-ei na tua claridade.

Esquecerei as penas passadas,
Meu amor, quando embalares
Meu triste coração e seus atás
Na calma amorosa dos teus braços.

Deitarás a minha cabeça enferma
Algumas vezes no regaço,
E contar-me-ás uma balada,
Que pareça falar de nós.

E nos teus olhos, cheio de tristuras,
Nos teus olhos irei encontrar
Tantos beijos, e tantas ternuras,
Que talvez me venha a curar.

L'invitation au voyage
texto: Charles Baudelaire

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!

Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.

Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière!

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté!

Convite à Viagem

Minha filha, minha irmã,
Pensa, que doçura
Irmos os dois juntos, para lá,
Amar com lazer,
Amar e morrer
No país teu similar

Os sóis molhados
Desses céus nublados
Têm para mim os encantos
Tão misteriosos
Dos teus olhos insidiosos,
Brilhando através dos seus prantos.

Lá, tudo é ordem e beleza,
Luxo, calma e voluptuosidade.

Vês por esses canais
Dormir esses batéis
De carácter vagabundo;
É para satisfazer
O teu mínimo querer
Que vêm do fim do mundo.

Os sóis poentes
Recobrem os campos,
Os canais, toda a cidade,
De jacinto e ouro;
O mundo adormece
Numa quente luminosidade.

Lá, tudo é ordem e beleza,
Luxo, calma e voluptuosidade.

Die Dreigroschenoper:
Moritat vom Mackie Messer
texto: Bertolt Brecht

Ausrufer
Und der Haifisch, der hat Zähne,
und die trägt er im Gesicht,
und Macheath, der hat ein Messer,
doch das Messer sieht man nicht.

An 'nem schönen blauen Sonntag
lieg ein toter Mann am Strand
und ein Mensch geht um die Ecke,
den man Mackie Messer nennt.

Und Schmul Meier bleibt verschwunden,
und so mancher reiche Mann,
und sein Geld hat Mackie Messer,
dem man nichts beweisen kann.

Jenny Towler ward gefunden
mit 'nem Messer in der Brust,
und am Kai ghet Mackie Messer,
der von allem nichts gewusst.

Und das grosse Feuer in Soho,
sieben Kinder und ein Greis,
in der Nenge Mackie Messer
den man nichts fragt und der nichts weiss.

Und die minder jähr'ge Witwe,
deren Namen jeder weiss,
wachte auf und war geschändet,
Mackie, welches war dein Preis,
wachte auf und war geschändet,
Mackie, welches war dein Preis?

A Ópera dos Três Vinténs:
A Canção de Mackie Navalha

Pregoeiro
E o tubarão tem dentes,
E trá-los bem descobertos,
E o Macheath tem uma navalha,
Mas a navalha não se vê.

Num belo domingo de sol,
Jazia um morto na praia;
Vai um homem pr'ó galheiro
Que chamam Mackie Navalha.

E o Schmul Meier sumiu-se
E com ele uns ricaços também;
Mackie Navalha tem o bago,
Prová-lo não pode ninguém.

Acharam a Jenny Towler
Com uma faca no peito.
Pelo cais vai Mackie Navalha
Que não soube de tal feito.

E o grande fogo em Soho,
Sete crianças e um velho;
Na turbe o Mackie Navalha,
Nada se lhe pergunta e nada sabe.

E a viúva mais nova
— O nome já todos conhecem —
Acordou e violentaram-na;
Mackie, qual foi o teu ganho?
Acordou e violentaram-na;
Mackie, qual foi o teu ganho?

Die Dreigroschenoper:
«Anstatt-dass»-song
texto: Bertolt Brecht

Peachum
Anstatt dass,
anstatt dass
sie zu Hause bleiben
und im warmen Bett,
brauchen sie Spass,
brauchen sie Spass,
grad als ob man ihnen eine Extrawurst gebraten hätt.

Frau Peachum
Das ist der Mond über Soho,
das ist der verdammte
«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Das ist das «Wenn du wohin gehst,
geh ich auch wohin, Johnny!»
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Peachum
Anstatt dass,
anstatt dass
sie was täten, was 'nen Sinn hat und 'nen Zweck,
machen sie Spass,
machen sie Spass
und verrecken dann natürlich glatt im Dreck.

Frau Peachum
Das ist der Mon über Soho,
das ist der verdammte
«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Das ist das «Wenn du wohin gehst,
geh ich auch wohin, Johnny»,
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

Peachum
Was nützt dann dein Mond über Soho,
wo bleibt dann ihr verdammter
«Fühlst du mein Herz schlagen» Text.
Wo ist dann das «Wenn du wohin gehts,
geh ich auch wohin, Johnny»,
wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

A Ópera dos Três Vinténs:
Canção do «Em vez de»

Peachum
Em vez de,
Em vez de
Ficarem em casa,
Quentes, na cama,
Querem brincadeira,
Querem brincadeira,
Tal como se estivessem a pedir batatinhas.

Senhora Peachum
Esta é a Lua sobre Soho,
Esta é a maldita toada
«Sentes bater o meu coração?»
Esta é «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny!»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

Peachum
Em vez de,
Em vez de
Fazerem algo com juízo e intenção,
É só brincadeira,
É só brincadeira,
Depois é vê-las rebentar — claro! — no esterco.

Senhora Peachum
Esta é a Lua sobre Soho,
Esta é a maldita toada
«Sentes bater o meu coração?»
Esta é «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny!»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

Peachum
Mas para que serve a tua lua sobre Soho,
Onde está, então, a maldita toada
«Sentes bater o meu coração?»
Mas onde está «Para onde tu fores,
Eu também vou, Johnny?»
Quando o amor nasce e a Lua ainda cresce.

Die Dreigroschenoper:
Seeräuberjenny
texto: Bertolt Brecht

Polly
Meine Herrn, heut sehn Sie mich
Gläser aufwaschen
und ich mache das Bett für jeden
und Sie geben mir einen Penny
und ich bedanke mich schnell
und Sie sehen meine Lumpen
und dies lumpige Hotel und Sie wissen nicht,
mit wem Sie reden, und Sie wissen nicht,
mit wem Sie reden.

Aber eines Abends wird ein Geschrei
sein am Hafen und man fragt:
«Was ist das für ein Geschrei?»
Und man wird mich lächeln sehn bei meinen
Gläsern, und man sagt:
«Was lächelt die dabei?»
Und ein Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen
wird liegen am Kai.

A Ópera dos Três Vinténs:
A Jenny dos Piratas

Polly
Meus senhores, podem hoje ver-me
A lavar copos
E a todos faço a cama,
E os senhores dão-me um *penny*,
E eu logo agradeço,
E vêem os meus farrapos,
E este hotel miserável, e não sabem
Com quem falam, e não sabem
Com quem falam.

Mas uma noite haverá gritaria
No porto, e hão-de perguntar:
«Que gritaria é esta?»
E ver-me-ão sorrir junto aos meus
Copos e dirão:
«Por que sorri ela?»
E um navio de oito velas
E cinquenta canhões
Atracará ao cais.

Man sagt: «Geh wisch deine Gläser, mein Kind»,
und man reicht mir den Penny hin,
und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht,
es wird keiner mehr drin wohnen in dieser Nacht
und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin,
und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.

Aber eines Abends wird ein Getös'
sein am Hafen und man fragt:
«Was ist das für ein Getös?»
Und man wird mich stehen sehn bei meinem Fenster,
und man sagt: «Was lächelt die so bös?»
Und das Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen wird beschiessen die Stadt.

Und es werden kommen Hundert gen
Mittag an Land und werden in den Schatten
treten und fangen einen jeglichen Tür
und legen in Ketten und bringen vor mir
und fragen: «Welchen sollen wir töten?»
Und fragen: «Welchen sollen wir töten?»

Und an diesem Mittag wird es still sein an Hafen,
wenn man fragt, wer wohl sterben muss.
Und dann werden Sie mich sagen hören:
«Alle!» Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich:
«Hoppla!» Und das Schiff mit acht Segeln
und mit fünfzig Kanonen wird entschwinden mit mir.

Dir-me-ão: «Vai lavar os copos, filha!»
E lá me chegará mais um *penny*.
O *penny* será guardado e a cama feita,
Nada mais ali morará naquela noite
E os senhores ainda não sabem quem eu sou,
E os senhores ainda não sabem quem eu sou.

Mas uma noite haverá grande ruído
No porto, e hão-de perguntar:
«Mas que ruído é este?»
E ver-me-ão estar à minha janela
E dirão: «Por que sorri ela com tanta maldade?»
E o navio de oito velas
E cinquenta canhões bombardeará a cidade.

Cem homens irão desembarcar até
Ao meio-dia e, na penumbra,
Hão-de vencer e aprisionar uma a um em cada porta,
E hão-de acorrentá-los e trazê-los até mim,
E perguntarão: «Quais deles devemos matar?»,
E perguntarão: «Quais deles devemos matar?»

Naquele meio-dia reinará o silêncio no porto,
Quando perguntarem quem deve morrer,
E, então, hão-de ouvir-me dizer:
«Todos!» E quando rolarem as cabeças, direi:
«Eia!» E o navio de oito velas
E cinquenta canhões desaparecerá comigo.

Der Rebell
texto: Charles Baudelaire

Ein Engel stürzt sich wie ein Aar zur Erde
Und rauft des Glaubenslosen Haar voll Grimm:
«Ich will, dass dem Gesetz Gehorsam werde!
Dein guter Engel bin ich, drum vernimm:

Du sollst sie lieben ohn' Widerstreiten,
Die arm und schlecht sind, blöd und kranken Bluts,
Damit du vor dem Herrn dereinst kannst breiten
Prunkvoll den Teppich deines Edelmuts.

Denn das ist Liebe in Sorg', eh' sie entschwindet,
Dass stets dein Herz in Gott Verzückung findet,
Das ist der ew'gen Wollust Sinn und Seist!».

Der Engel wahrlich züchtigt, den er liebt,
An dem Verdammten seine Faust er übt:
Doch immer sagt der Gottverfluchte: «Nein!»

O Rebelde

Um anjo furioso fende o céu como a águia,
Agarra com força o ímpio pelos cabelos
E diz, a secudi-lo: «Eu te ensinarei as leis,
(Pois sou teu anjo bom, ouves?) É como eu quero!

Olha que é preciso amar, sem qualquer relutância,
O pobre, o mau, o torto, o imbecil,
Para que possas dar a Jesus, onde ele passe,
Um tapete triunfal com a tua caridade.

Tal é o amor: antes que o coração estiole
Reanima o teu êxtase na glória divina,
É o prazer autêntico, o duradouro encanto.»

E o anjo, castigando quem deveras ama,
Com punhos de gigante tortura o condenado,
Mas o maldito riposta sempre: «Não quero!»

Die Dreigroschenoper:

A Ópera dos Três Vinténs:

Kanonensong
texto: Bertolt Brecht

Macheath: John war darunter und Jim war dabei
Brown: Und Georgie ist Sergeant geworden.
M: Doch die Armee, sie trägt keinen, wer er sei
B: und marschierte hinauf nach dem Norden.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse
M: ne braune oder blasse,
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak
M: Johnny war der Whisky zu warm [Tartar.
B: und Jimmy hatte nie genug Decken.
M: Aber Georgie nahm beide beim Arm
B: und sagte, die Armee kann nicht verrecken.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse
M: ne braune oder blasse,
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak
M: John ist gerstorben und Jimmy ist tot [Tartar.
B: und George ist vermisst und verdorben.
M: Aber Blut ist immer noch rot
B: für die Armee wird jetzt wieder geworben.
Beide: Soldaten wohnen auf den Kanonen
von Cap bis Couch Behar.
B: Wenn es mal regnete
M: und es begegnete
B: ihnen'ne neue Rasse,
M: ne braune oder blasse, [Tartar.
Beide: dann machen sie vielleicht daraus ihr Beefsteak

Canção dos Canhões

Macheath: O John estava conosco e o Jim também.
Brown: E o George subiu a sargento.
M: Mas o exército não quis saber quem ele era
B: E lá marchou para o Norte.
Ambos: Os soldados vivem junto dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez dela então fizessem o seu bife tártaro.
M: Para Johnny o *whisky* era quente de mais
B: E ao Jimmy nunca os cobertores chegavam.
M: Mas o George pegou em ambos pelo braço
B: E disse: o exército não pode estiolar.
Ambos: Os soldados vivem junto dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez então dela fizessem o seu bife tártaro.
M: O John morreu e o Jimmy foi morto
B: E o George está perdido e arruinado.
M: Mas o sangue continua sempre vermelho
B: Pelo exército vai ser de novo recrutado.
Ambos: Os soldados vivem juntos dos canhões
do Cabo até Couch Behar.
B: Logo que chovia
M: E lhes aparecia
B: Uma nova raça
M: Nem branca nem baça
Ambos: Talvez dela então fizessem o seu bife tártaro.

Frei
texto: Karlheinz Stockhausen

König ruft den Harlekin,
Reicht ihm ein geschlungnes Seil,
Daran viele Knoten.

Tief beugt sich der Narr vor ihm,
Stiehlt des Königs goldnes Beil
(Reisst beruflich Zoten).

Stiehlt des Königs goldnes Beil,
Schleift den Strick ins feuchte Haus
Aufgebahrter Toten.

Zeigt des Königs Knotenseil,
Fragt die Stummen gierig aus,
Zurrt an kalten Pfoten.

Fragt die Stummen gierig aus.
Niemand, niemand sagt ein Wort
(König hat's verboten).

Hält der Narr den letzten Schmaus,
Lacht sich aus am süssen Ort
Aufgebahrter Toten.

Lacht sich aus am süssen Ort,
Schlägt des Königs goldnes Beil
In die vielen Knoten.

Da ruft ihn der König fort.
Zeigt der Narr zerteilt das Seil
(Reisst beruflich Zoten).

Zeigt der Narr zerteilt das Seil:
Niemand, niemand sagt ein Wort
(König hat's verboten).

Harlekin denkt an sien Beil...
Harlekin denkt an sein Seil...
Lacht sich aus am süssen Ort,
Am Galgen der frühen Toten.

Livre

O rei chama o arlequim,
Dá-lhe uma corda enroiada,
Que tem muitos nós.

Faz-lhe o bobo profunda vénia,
Rouba o machado de ouro ao rei
(E diz os palavrões do ofício).

Rouba ao rei o machado de ouro,
Arrasta a corda para a casa húmida
Dos mortos amortalhados.

Do rei mostra a nodosa corda
Curioso, interroga os mudos,
Firma-se nas patas geladas.

Curioso, interroga os mudos
Ninguém, ninguém diz nem um palavra
(O rei proibiu).

O bobo goza o último banquete,
Perde-se de riso no doce lugar
Dos mortos amortalhados.

Perde-se de riso no doce lugar,
Bate com o machado de ouro do rei
Nos incontáveis nós.

Lá o chama, então, o rei,
Ele mostra a corda cortada
(E diz os palavrões do ofício).

O bobo mostra a corda cortada
Ninguém, ninguém diz nem uma palavra
(O rei proibiu).

O arlequim pensa no seu machado...
O arlequim pensa na sua corda...
Perde-se de riso no doce lugar,
Na forca dos mortos antigos.

Der Saitenmann
texto: Karlheinz Stockhausen

Der Saitenmann hat die Hände zerrissen.
Kleine Tropfen aus Blut
Springen über das Holz der Geige
Auf das beschmutzte Pflaster nieder.

Hat schon lang im Regen gesessen.

Alle Leute haben vergessen,
Kaufen eine neue Welt,
Und kein Ohr versteht im Lärmen,
Wenn der Alte seinen Schmerz
Für Groschen in die Strassen schreit.
In seiner Not zu wild geschrien,
Zu hart gezupft, der Saitenmann
Und hat die Hände zerrissen.

Nun neigt er sich in den stummen Leib
Seiner Geige
Und hört sich selber zu.

Zärtlich streicht seine Hand das Brett
Wie ein frisches Kind.
Und ein Ohr verninmt,
Eh' es taub wird,
Das Ungespielte.

O Violinista Ambulante

O violinista ambulante tem as mãos feridas;
Pequenas gotas de sangue
Caem sobre a madeira do violino
E sobre a calçada suja.

Esteve largo tempo sentado à chuva.

Toda a gente o esqueceu,
Compram um mundo novo.
Ninguém ouvido o ouve, no barulho,
Quando o velho grita a sua dor
Pelas ruas, a troco de vinténs.
Na sua angústia, gritou demasiado,
Beliscou de mais as cordas, o violinista ambulante,
E feriu as mãos.

Agora inclina-se sobre o corpo mudo
Do seu violino,
E ouve-se a si mesmo.

A sua mão afaga o tampo, ternamente,
Como a uma criança fresca.
E o seu ouvido apreende,
Antes de ensurdecer,
O que não chegou a ser tocado.

Altenberg-Lieder
texto: Peter Altenberg

1.
Seele, wie bist du schöner tiefer, nach Schneestürmen!
Auch du hast sie, gleich der Natur
Und über beiden liegt noch ein trüber
Hauch, eh'das Gewölk sich verzog!

2.
Siehst du nach dem Gewitterregen den Wald
Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor.
Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!

3.
Über die Grenzen des All
blicktest du sinnend hinaus;
Hattest nie Sorge um Hof und Haus!
Leben und Traum von Leben
plötzlich ist alles aus...
Über die Grenzen des All
blickst du noch sinnend hinaus!

4.
Nichts ist gekommen,
nichts wird kommen für meine Seele.
Ich habe gewartet, gewartet, oh, gewartet!
Die Tage werden dahin schleichen,
und umsonst wehen meine aschblonden,
seidenen Haare um mein bleiches Antlitz!

5.
Hier ist Friede.
Hier weine ich mich aus über alles!
Hier löst sich mein
unfassbares, unermessliches Leid, das mir die Seele verbrennt...
Siehe, hier sind keine Menschen, keine Ansiedlungen...
Hier ist Friede! Hier tropft Schnee
leise in Wasserlachen.

Altenberg-Lieder

1.
Alma, como és mais bela, mais profunda, depois da tempestade
Também tu as tens, tal como a Natureza, [de neve!
E sobre ambas pairs um sopro de tristeza,
Antes que as nuvens se dissipassem.

2.
Viste a floresta depois da chuva da tempestade?
Tudo repousa, brilha e é mais belo do que dantes.
Vê, mulher, também tu precisas de chuva da tempestade.

3.
Para além das fronteiras do Universo
Olhaves pensativamente;
Casa e quinta nunca te apoquentaram!
A vida e o sonho da vida,
De súbito tudo acabou...
Para além das fronteiras do Universo,
Ainda olhas pensativamente.

4.
Nada chegou,
Nada chegará para a minha alma.
Tenho esperado, esperado, oh, esperado!
Os dias vão-se arrastando,
E em vão se agitam os meus cabelos
Platinados e sedosos em redor do meu rosto branco.

5.
Aqui há paz.
Aqui choro sobre tudo, até querer!
Aqui se acalma a minha
Inconcebível e incomensurável pena, que a alma me consome...
Vê, aqui não há gente, nem povoados...
Aqui há paz! Aqui a neve cai,
De mansinho, nos charcos de água.

Serenade
Pastoral
texto: Charles Cotton

The Day's grown old; the fainting sun
Has but a little way to run,
And yet his Steeds, with all his skill,
Scarce lug the Chariot down the hill.
The shadows now so long do grow,
That brambles like tall cedars show;
Molehills seem mountains, and the ant
Appears a monstrous elephant.
A very little, little flock
Shades thrice the ground that it would stock;
Whilst the small stripling following them
Appears a mighty Polypheme.
And now on benches all are sat,
In the cool air to sit and chat,
Till Phoebus, dipping in the West,
Shall lead the world the way to rest.

Serenata
Pastoral

O dia acaba, ao tíbio Sol
Só resta um breve percurso.
Mas os seus corcéis, com toda a sua destreza,
Mal arrastam o carro monte acima.
As sombras estão tão alongadas
Que arbustos parecem altos cedros;
São montanhas os montículos das toupeiras; a formiga
Ao monstruoso elefante se assemelha.
Um rebanho pequeno, muito pequeno,
Três vezes maior se projecta no chão que o nutre,
Enquanto o garoto que os segue
Parece um gigantesco Polifemo.
Em bancos todos estão sentados
E, ao fresco sentados, tagarelam
Até que Febo, a Oeste mergulhando,
Conduzirá o mundo para o descanso.

Nocturne
texto: Alfred Tennyson

The splendour falls on castle walls
And snowy summits old in story.
The longlight shakes across the lakes,
And the wild cataract leaps in glory:
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Bugle, blow; answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying, dying.
O hark, O hear! how thin and clear,
And thinner, clearer, farther going!
Oh sweet and far from cliff and scar
The horns of Elf-land faintly blowing!
Blow, let us hear the purple glens replying.
Bugle, blow; answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying.
O love, they die in yon rich sky,
They faint on hill of field or river:
Our echoes roll from soul to soul
And grow forever and forever.
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying;
And answer, echoes, answer,
dying, dying, dying, dying, dying, dying.

Noturno

O esplendoroso fulgor doure os muros do castelo
E os nevados cumes, vetustos de história.
Um resto de luz tremula até à outra orla dos lagos,
E a catarata agreste despenha-se, num deslumbramento.
Soa, corne, soa, acorda os ecos bravios,
Corne, soa; respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.
Oh, ouve! Oh, escuta! Tão ténues e claras,
Mais ténues, mais claras à distância!
Meigas e longínquas, de arribas e vertentes
Soando baixinho, as trompas do país dos duendes!
Soa, ouçamos responder os vales de púrpura.
Corne, soa; respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.
Oh, amor, eles morrem naquele amplo céu,
Esvaem-se no monte, no campo ou no rio;
Os nossos ecos volvem de alma para alma
E crescem para sempre e para sempre.
Soa, corne, soa, acorda os ecos bravios,
E respondam, ecos, respondam,
Morrendo, morrendo, morrendo, morrendo.

Sonnet
texto: John Keats

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting with careful fingers and benign
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine:

O soothest Sleep! if so it please thee, close
In midst of this thine hymn my willing eyes,
Or wait the «Amen» ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities.

Then save me, save me, or the passed day will shine
Upon my pillow, breeding many woes,
Save me, save me from curious Conscience, that still lords

Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oiled wards,
And seal the hushed Casket of my Soul.

Soneto

Oh, suave perfume da quieta meia-noite,
Fechando, com dedos atentos e benignos,
Os nossos olhos tristes e sombrios,
Envoltos em divino esquecimento.

Tranquilíssimo sono cerra,
Te peço, ao fazer este hino, os meus olhos,
Ou pelo «Amém» espera, antes que o teu ópio
Espalhe no meu leito a sua calma.

Salva-me então, ou os dias passados avultarão
Sobre a almofada, trazendo muitas penas,
Salva-me da rigorosa consciência, que ainda impõe

O seu poder de trevas, escavando qual toupeira;
Roda, hábil, a chave na oleada fechadura,
E sela o cofre silencioso da minha alma.

Elegy
texto: William Blake

O Rose, thou art sick; the invisible worm
that flies in the night,
in the howling storm,
has found out thy bed
of crimson joy:
And his dark, secret love
does thy life destroy.

Elegia

Oh, rosa, estás doente; o verme invisível
Que voa de noite,
Na borrasca uivante,
Encontrou o teu leito
De prazer carmesim;
E o seu secreto e tenebroso amor
Destrói a tua vida.

Dirge
texto: Anónimo do século XV

This ae nighte, this ae nighte,
every nighte and alle,
fire and fleet and candlelighte,
and Christe receive thy saule.
When thou from hence away art past,
every nighte and alle,
to Whinnymuir thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
If ever thou gav'st hos'n and shoon,
every nighte and alle,
sit thee down and put them on;
and Christe receive thy saule.
If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,
every nighte and alle,
the whinnes sall prick thee
to the bare bane;
and Christe receive thy saule.
From Whinnymuir when thou may'st pass,
every nighte and alle,
to Brig o'Dread thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
From Brig o'Dread when thou may'st pass,
every nighte and alle,
to Purgatory fire thou com'st at last;
and Christe receive thy saule.
If ever thou gav'st meat or drink
every nighte and alle,
the fire sall never make thee shrink;
And Christe receive thy saule.
If meat or drink thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The fire will burn thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.
This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleet and candlelighte,
And Christe receive thy saule.

Endecha

Esta noite, esta noite,
Cada noite e todas elas,
Fogo e pressa e luz das velas,
E Cristo recebe a tua alma.
Quando fores daqui para longe,
Cada noite e todas elas,
À charneca de espinhos enfim chegarás,
E Cristo receba a tua alma.
Se alguma vez deste meias e sapatos,
Cada noite e todas elas,
Senta-te aí e calça-os,
E Cristo recebe a tua alma.
Se nunca meias e sapatos deste,
Cada noite e todas elas,
Os espinhos te hão-de picar
Até mesmo ao osso;
E Cristo receba a tua alma.
Quando a charneca de espinhos puderes passar
Cada noite e todas elas,
À ponte da angústia enfim chegarás,
E Cristo recebe a tua alma.
Quando a ponte da angústia puderes passar
Cada noite e todas elas,
Ao fogo do purgatório enfim chegarás,
E Cristo receba a tua alma.
Se alguma vez comida e bebida deste,
Cada noite e todas elas,
O fogo nunca te há-de queimar,
E Cristo receba a tua alma.
Se comida e bebida nunca deste,
Cada noite e todas elas,
O fogo te queimará mesmo até ao osso,
E Cristo receba a tua alma.
Esta noite, esta noite,
Cada noite e todas elas,
Fogo e pressa e luz das velas,
E Cristo recebe a tua alma.

Tertia Missa in Nativitate Domini

Introitus
Puer natus est nobis, et filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius et vocabitur nomen eius magni consilii Angelus. Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria Patri.

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Oratio
Concede, quaesumus, omnipotens Deus, ut nos Unigeniti tui nova per carnem Nativitas liberet; quos sub peccati iugo vetusta servitus tenet. Per eumdem Dominum.

Epistola
(Pauli, Hebr. I, 1-12)
Multifariam, multisque modis olim Deus loquens patribus in prophetis: novissime diebus istis locutus est nobis in Filio, quem constituit haeredem universorum, per quem fecit et saecula: qui cum sit splendor gloriae, et figura substantiae eius, portansque omnia verbo virtutis suae, purgationem peccatorum faciens, sedet ad dexteram maiestatis in excelsis: tanto melior Angelis effectus, quanto differentius prae illis nomen haereditavit. Cui enim dixit aliquando Angelorum: Filius meus es tu, ego hodie genui te? Et rursum: Ego ero illi in patrem, et ipse erit mihi in filium? Et cum iterum introducit primogenitum in orbem terrae, dicit: Et adorent eum omnes Angeli Dei. Et ad Angelos quidem dicit: Qui facit Angelos suos spiritus et ministros suos flammam ignis. Ad Filium autem: Thronus tuus, Deus, in saeculum saeculi: virga aequitatis, virga regni tui. Dilexisti iustitiam, et odisti iniquitatem: propterea unxit te Deus, Deus, tuus, oleo exultationis prae participibus tuis. Et: Tu in principio, Domine, terram fundasti: et opera manuum tuarum sunt caeli, ipsi peribunt, tu autem permanebis, et omnes ut vestimentum veterascent: et velut amictum mutabis eos, et mutabuntur: tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient.

Terceira Missa do Natal

Introitus
Nasceu-nos um Menino e um Filho nos foi dado; repousa sobre os Seus ombros o império e será chamado Anjo do grande conselho. Cantai ao Senhor um cântico novo, porque Ele fez maravilhas. Glória ao Pai.

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai omipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amem.

Oratio
Concedei, nós Vos pedimos, Deus omipotente, que o novo nascimento, pela carne, do Vosso Unigénito nos liberte, nós e quem a antiga escravidão retem sob o jugo do pecado. Pelo mesmo Nosso Senhor.

Epistola
(S. Paulo aos Hebreus: I, 1-12)
Deus, tendo falado, outrora, muitas vezes e de muitos modos aos nossos pais pelos profetas, ultimamente falou-nos por meio de Seu Filho, a Quem constituiu herdeiro de tudo, por Quem criou também os séculos; o Qual, sendo o resplendor da Sua glória e a figura da Sua substância, sustentando tudo com a Sua poderosa palavra, depois de ter feito a purificação dos pecados está sentado à direita da majestade de Deus nas alturas; feito tanto mais superior aos anjos quanto mais excelente é o nome que herdou. Porque a qual dos anjos disse alguma vez: «Tu es meu Filho, Eu hoje Te gerei?» E ainda: «Eu serei para Ele um Pai e Ele para Mim um Filho?» E novamente, quando introduz o seu primogénito no mundo, diz: «E todos os anjos O adorem.» E acerca dos anjos diz: «Ele faz Seus anjos os espíritos e Seus ministros as chamas de fogo.» Mas acerca do Filho diz: «O Teu trono, ó Deus, subsistirá pelo século dos séculos; cetro de equidade, cetro do Teu reino. Amaste a justiça e aborreceste a iniquidade; por isso, Deus, o Teu Deus, Te ungiu com o óleo da alegria, de preferência aos Teus companheiros.» E: «Tu, Senhor, no princípio fundaste a Terra, e os Céus são obra das Tuas mãos. Eles perecerão, mas Tu permanecerás, e todos envelhecerão como um vestimento; e Tu os mudarás como uma capa, e eles serão mudados; Tu, porém, és sempre o mesmo e os Teus anos não diminuirão.»

Serenade (continuação)

Hymn
texto: Ben Jonson

Queen and huntress, chaste and fair,
Now the sun is laid to sleep,
Seated in thy silver chair,
State in wonted manner keep:

Serenata (cont.)

Hino

Rainha e caçadora, casta e bela,
Agora que o Sol se deitou para dormir,
No teu argênteo assento entronizada,
Mantém a tua pompa acostumada:

Graduale
Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: iubilate Deo omnis terra. Notum fecit. Dominus salutare suum: ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam.

Halleluia
Halleluia.
Dies sanctificatus illuxit nobis:
venite, gentes, et adorate Dominum:
quia hodie descendit lux magna super terram.

Evangelium
(Joannes, 1, 1-14)
In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum. Hoc erat in principio apud Deum. Omnia per ipsum facta sunt: et sine ipso factum est nihil quod factum est: in ipso vita erat, et vita erat lux hominum: et lux in tenebris lucet, et tenebræ eam non comprehenderunt. Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Joannes. Hic venit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per illum. Non erat ille lux, sed ut testimonium perhiberet de lumine. Erat lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum. In mundo erat, et mundus per ipsum factus est, et mundus eum non cognovit. In propria venit, et sui eum non receperunt. Quotquot autem receperunt eum, dedit eis potestatem filios Dei fieri, his qui credunt in nomine eius: qui non ex sanguinibus, neque ex voluntate carnis, neque ex voluntate viri, sed ex Deo nati sunt. Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis: et vidimus gloriam eius, gloriam quasi Unigeniti a Patre, plenum gratiae et veritatis.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula: Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Graduale
Todos os confins da Terra viram a salvação do nosso Deus: rejubila em Deus, Terra inteira. O Senhor fez conhecer a Sua Salvação e revelou a Sua justiça nos olhos das nações.

Alleluia
Aleluia.
Um dia sagrado brilhou para nós; vinde, ó gentes; adorai o Senhor; porque uma grande luz baixou hoje sobre a Terra.

Evangelium
(João, 1, 1-14)
No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus. Estava Ele no princípio junto de Deus. Tudo foi feito por Ele e sem Ele nada do que se fez foi feito. N'Ele estava a vida e a vida era a luz dos homens; e a luz brilha nas trevas e as trevas não a receberam. Houve um homem, enviado por Deus, cujo nome era João. O mesmo veio como testemunho para dar testemunho da luz, a fim de que todos cressem por meio dele. Ele não era a luz, mas veio para dar testemunho da luz. O Verbo era a luz verdadeira que ilumina todo o homem que veio a este mundo. Estava no mundo e o mundo foi feito por Ele, mas o mundo não O conheceu. Veio para o que era Seu e os seus não O receberam. A todos, porém, quantos O receberam deu Ele o poder de se tornarem filhos de Deus; quer dizer, àqueles que crêem no Seu nome: que nem do sangue, nem do desejo da carne, nem da vontade do homem, mas só de Deus nasceram. E o Verbo se fez carne e habitou entre nós: e nós vimos a Sua glória, glória do Filho Unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade.

Credo
Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai; por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida; que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai omipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo
Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai; por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu; está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Messe de Nostre Dame
(Para o «Kyrie», «Gloria» e «Credo», ver texto)
Tertia Missa in Nativitate Domini

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Ite, Missa est
Dominus vobiscum.
Et cum spiritu tuo.
Ite, Missa est.
Deo Gratias.

Missa de Nostre Dame
(Para o «Kyrie», «Gloria» e «Credo», ver texto)
Terceira Missa do Natal

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas. Bendito O que vem em nome do senhor. Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Ite, missa est
O Senhor esteja convosco.
E com o teu espírito também.
Ide, a missa terminou.
Graças a Deus.

Magnificat
Magnificat anima mea Dominum
Et exsultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio
et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.
Amen.

Magnificat
A minha alma glorifica o Senhor,
E o meu espírito exulta
Em Deus meu salvador.
Porque olhou para a humildade da Sua serva,
Doravante todas as gerações me chamarão bem-aventurada.
Porque o Todo-Poderoso fez em mim grandes coisas:
Santo é o Seu nome.
E a Sua misericórdia estende-se de geração em geração sobre
Pelo poder do Seu braço |aqueles que O temem.
dispersou os soberbos,
Derrubou os poderosos de seus tronos
E exaltou os humildes.
Encheu de bens os famintos
E despediu os ricos sem nada.
Acolheu Israel, Seu servidor,
Fiel à sua misericórdia,
Conforme prometera a nossos pais,
A Abraão e sua descendência para sempre.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo,
Assim como era no princípio,
Seja agora e sempre pelos séculos dos séculos.
Amém.

Ave Maria
Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui, Jesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

Avé-Maria
Avé-Maria, cheia de graça,
O Senhor é contigo.
Bendita sois Vós entre as mulheres
E bendito é o fruto do Vosso ventre, Jesus.
Santa Maria, Mãe de Deus,
Rogai por nós, pecadores,
Agora e na hora da nossa morte.
Amém.

Omnes de Saba venient
Omnes de Saba venient,
aurum et thus deferentes,
Alleluia, alleluia.

Todos Virão de Saba
Todos virão de Saba
Trazendo ouro e incenso,
Aleluia, Aleluia.

Litaniae de Beata Virgine
Kyrie eleison, Christe eleison.
Kyrie eleison.
Christe, audi nos, Christe, exaudi nos.
Pater de caelis, Deus, miserere nobis.
Fili Redemptor mundi, Deus, miserere nobis.
Spiritus Sancte, Deus, miserere nobis.
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.
Sancta Maria, ora pro nobis.
Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.
Sancta Virgo virginum, ora pro nobis.
Mater Christi, ora pro nobis.
Mater divinae gratiae, ora pro nobis.
Mater purissima, ora pro nobis.
Mater castissima, ora pro nobis.
Mater inviolata, ora pro nobis.
Mater intemerata, ora pro nobis.

Litaniae de Beata Virgine
Senhor, tende piedade de nós. Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Jesus Cristo, ouvi-nos. Jesus Cristo, atendei-nos.
Pai celeste que sois Deus, tende piedade de nós.
Filho redentor do mundo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Espírito Santo, que sois Deus, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.
Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem das virgens, rogai por nós.
Mãe de Cristo, rogai por nós.
Mãe da divina graça, rogai por nós.
Mãe puríssima, rogai por nós.
Mãe castíssima, rogai por nós.
Mãe imaculada, rogai por nós.
Mãe intata, rogai por nós.

Missa «Bel Amfitrit' altera»
Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Missa «Bela e Altiva Anfitrite»
Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Mater amabilis, ora pro nobis.
Mater admirabilis, ora pro nobis.
Mater boni consilii, ora pro nobis.
Mater Creatoris, ora pro nobis.
Mater Salvatoris, ora pro nobis.
Virgo prudentissima, ora pro nobis.
Virgo veneranda, ora pro nobis.
Virgo praedicanda, ora pro nobis.
Virgo potens, ora pro nobis.
Virgo clemens, ora pro nobis.
Virgo fidelis, ora pro nobis.
Speculum justitiae, ora pro nobis.
Sedes sapientiae, ora pro nobis.
Causa nostrae laetitiae, ora pro nobis.
Vas spirituale, ora pro nobis.
Vas honorabile, ora pro nobis.
Vas insigne devotionis, ora pro nobis.
Rosa mystica, ora pro nobis.
Turris Davidica, ora pro nobis.
Turris eburnea, ora pro nobis.
Domus aurea, ora pro nobis.
Foederis arca, ora pro nobis.
Janua caeli, ora pro nobis.
Stella matutina, ora pro nobis.
Salus infirmorum, ora pro nobis.
Refugium peccatorum, ora pro nobis.
Consolatrix afflictorum, ora pro nobis.
Auxilium Christianorum, ora pro nobis.
Regina Angelorum, ora pro nobis.
Regina Patriarcharum, ora pro nobis.
Regina Prophetarum, ora pro nobis.
Regina Apostolorum, ora pro nobis.
Regina Martyrum, ora pro nobis.
Regina Confessorum, ora pro nobis.
Regina Virginum, ora pro nobis.
Regina Sanctorum omnium, ora pro nobis.
Regina sine labe originali concepta, ora pro nobis.
Regina in caelum assumpta, ora pro nobis.
Regina sacratissimi Rosarii, ora pro nobis.
Regina pacis, ora pro nobis.

Mãe amável, rogai por nós.
Mãe admirável, rogai por nós.
Mãe do bom conselho, rogai por nós.
Mãe do Criador, rogai por nós.
Mãe do Salvador, rogai por nós.
Virgem prudentíssima, rogai por nós.
Virgem venerável, rogai por nós.
Virgem louvável, rogai por nós.
Virgem poderosa, rogai por nós.
Virgem clemente, rogai por nós.
Virgem fiel, rogai por nós.
Espelho de justiça, rogai por nós.
Sede da sabedoria, rogai por nós.
Causa da nossa alegria, rogai por nós.
Vaso espiritual, rogai por nós.
Vaso honorífico, rogai por nós.
Vaso de insigne devoção, rogai por nós.
Rosa mística, rogai por nós.
Torre de David, rogai por nós.
Torre de marfim, rogai por nós.
Casa de ouro, rogai por nós.
Arca da Aliança, rogai por nós.
Porta do Céu, rogai por nós.
Estrela da manhã, rogai por nós.
Saúde dos enfermos, rogai por nós.
Refúgio dos pecadores, rogai por nós.
Consoladora dos aflitos, rogai por nós.
Auxílio dos cristãos, rogai por nós.
Rainha dos anjos, rogai por nós.
Rainha dos patriarcas, rogai por nós.
Rainha dos profetas, rogai por nós.
Rainha dos apóstolos, rogai por nós.
Rainha dos mártires, rogai por nós.
Rainha dos confessores, rogai por nós.
Rainha das virgens, rogai por nós.
Rainha de todos os santos, rogai por nós.
Rainha concebida sem pecado original, rogai por nós.
Rainha elevada ao Céu em corpo e alma, rogai por nós.
Rainha do sacratíssimo rosário, rogai por nós.
Rainha da paz, rogai por nós.

quoniam confirmata est super nos misericordia ejus,
et veritas Domini manet in aeternum.

Porque se manifestou para conosco
A sua misericórdia,
E a verdade do Senhor permanece eternamente.

Terra tremuit

Terra tremuit, et qui evit,
dum resurgeret in judicio Deus,
alleluia.

A terra tremeu

A terra tremeu e aquietou-se
Ao erguer-se Deus para fazer justiça.
Aleluia.

Ascendit Deus

Ascendit Deus in jubilatione,
Dominus in voce tubae,
Alleluia.

Deus elevou-se

Deus elevou-se no meio do júbilo,
O Senhor, ao som da trompa.
Aleluia.

Incipit oratio

Incipit oratio Jeremiae prophetae.
Recordare Domine, quid accident nobis:
Intuere, et respice opprobrium nostrum.
Haereditas nostra versa est ad alienos,
Domus nostrae ad extraneos.
Pupilli facti sumus absque patre,
Matres nostrae quasi viduae.
Aquam nostram pecunia bibimus:
Ligna nostra pretio comparavimus.
Cervicibus nostris minabamur:
Lassis non dabatur requies.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad
Dominum Deum tuum.

Início da oração

Início da oração do profeta Jeremias.
Lembrai-Vos, Senhor, do que nos aconteceu;
Considerai e vede a nossa humilhação.
A nossa herança passou para mãos de estranhos,
As nossas casas entregues a desconhecidos.
Ficámos como órfãos, sem pai,
As nossas mães são como viúvas.
A preço de dinheiro bebemos a nossa água,
A nossa lenha temos de pagá-la.
No pescoço carregamos o jugo, somos perseguidos.
Estamos fatigados e não nos dão descanso.
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao
Senhor teu Deus.

Illumina oculos meos

Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam
in morte: ne quando dicat inimicus meus:
«Praevalui adversus eum.»

Ilumina os meus olhos

Ilumina os meus olhos, para que não adormeçam
Na morte, para que o meu inimigo não diga:
«Prevaleci contra ele.»

Ego sum panis vivus

Ego sum panis vivus.
Patres vestri manducaverunt manna
in deserto, et mortui sunt.
Hic est panis de coelo descendens.
Si quis ex ipso manducaverit, non morietur.

Eu sou o Pão vivo

Eu sou o Pão vivo.
Vossos pais comeram o maná
No deserto e morreram.
Este é o Pão vivo que desceu do Céu.
Se comerdes deste pão, não morrereis.

Pueri hebraeorum

Pueri hebraeorum portantes ramos
olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et
dicentes: Hosanna in excelsis.

Os filhos dos Hebreus

Os filhos dos Hebreus, levando ramos
De oliveira, foram ao encontro do Senhor, clamando
E dizendo: «Hosana nas alturas.»

Jubilate Deo omnis terra

Jubilate Deo omnis terra,
Servite Domino in laetitia.
Introite in conspectu ejus in exultatione.
Scitote quoniam Dominus ipse est Deus.
Ipse fecit nos, et non ipsi nos:
Populus ejus, et oves pascuae ejus.
Introite portas ejus in confessione.
Atria ejus in hymnis, confitemini illi.
Laudate nomen ejus, quoniam suavis est Dominus,
in aeternum misericordia ejus,
Et usque in generationem et generationem
veritas ejus.
Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Aclamai a Deus, Terra inteira

Aclamai a Deus, Terra inteira.
Servi o Senhor em alegria.
Vinde à Sua presença e exulta.
Sabei que o Senhor é Deus.
Ele nos fez e nós lhe pertencemos;
Somos o Seu povo, as ovelhas do Seu rebanho.
Louvai-O, ao transpor as Suas portas.
Os Seus átrios, cantando hinos: celebrai-O.
Louvai o Seu nome, pois o Senhor é suave,
E eterna a Sua misericórdia.
E a Sua verdade permanece de geração
em geração.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio, seja agora e sempre.
Pelos séculos dos séculos. Amém.

Beatus vir (Monteverdi)

Beatus vir, qui timet Dominum
in mandatis eius cupit nimis.
Potens in terra erit semen eius
generatio rectorum benedicetur.
Gloria et divitiae in domo eius
et iustitia eius manet in saeculum saeculi.

Bem-Aventurado o Homem

Bem-aventurado o homem que teme o Senhor
E que põe as suas delícias em cumprir os seus mandamentos.
Poderosa será a sua descendência sobre a Terra:
Bendita será a geração dos justos.
Há glória e riqueza na Sua casa
E a Sua justiça permanece por todos os séculos.

Magnificat (Bach)

Magnificat anima mea Dominum
Et exultavit spiritus meus
in Deo salutari meo.
Quia respexit humilitatem ancillae suae:
ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.
Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.
Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentes de sede,
et exaltavit humiles.
Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.
Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

Magnificat

A minha alma glorifica o Senhor.
E o meu espírito exulta
Em Deus meu salvador.
Porque olhou para a humildade da Sua serva.
Doravante todas as gerações me chamarão bem-aventurada.
Porque o Todo-Poderoso fez em mim grandes coisas:
Santo é o Seu nome.
E a Sua misericórdia estende-se de geração em geração sobre
Pelo poder do Seu braço (aqueles que O temem.
Dispersou os soberbos.
Derrubou os poderosos de seus tronos
E exaltou os humildes.
Encheu de bens os famintos
E despediu os ricos sem nada.
Acolheu Israel, Seu servidor,
Fiel à Sua misericórdia,
Conforme prometera a nossos pais,
A Abraão e sua descendência para sempre.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio,
Seja agora e sempre pelos séculos dos séculos. Amém.

Missa Papae Marcelli

Kyrie

Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis. Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo

Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Missa do Papa Marcelo

Kyrie

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa suplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou, pelo Espírito Santo, no seio da Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há de vir, em sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só batismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus

Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória. Hosana nas alturas. Bendito O que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas.

Agnus Dei

Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Palestrina: Moteta

Laudate Dominum

Laudate Dominum omnes gentes,
laudate eum omnes populi:

Motetos

Louvai o Senhor

Louvai o Senhor, todas as gentes.
Louvai-O, todos os povos:

Missa (Stravinski)

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. benedicimus te. adoramus te. glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus. Rex coelestis. Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus. Agnus Dei. Filius Patris. Qui tollis peccata mundi. miserere nobis. Qui tollis peccata mundi. suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris. miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus. Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu. in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem. factorem caeli et terrae. visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum. Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo. lumen de lumine. Deum verum de Deo vero. Genitum. non factum. consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine. Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis. sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria. iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum. et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur. et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam. catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus. Sanctus. Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei. qui tollis peccata mundi. miserere nobis.
Agnus Dei. qui tollis peccata mundi. miserere nobis.
Agnus Dei. qui tollis peccata mundi. dona nobis pacem.

Missa

Kyrie
Senhor. tende piedade de nós.
Cristo. tende piedade de nós.
Senhor. tende piedade de nós.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos. nós Vos bendizemos. nós Vos adoramos. nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus. Rei dos Céus. Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito Jesus Cristo. Senhor Deus. Cordeiro de Deus. Filho de Deus Pai. Vós. que tirais os pecados do mundo. recebei a nossa súplica. Vós. que estais sentado à direita do Pai. tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo. só Vós sois o Senhor. só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo. na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo
Creio em um só Deus. Pai todo-poderoso. criador do Céu e da Terra. de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo. Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus. Luz de Luz. Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado. não criado. consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós. homens. e por nossa salvação desceu dos céus. E encarnou. pelo Espírito Santo. no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado. sob Pôncio Pilatos. padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia. segundo as Escrituras. E subiu ao Céu. está sentado à direita do Pai. De novo há de vir. em Sua glória. julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo. Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado. e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una. santa. católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo. santo. santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus. que tirais os pecados do mundo. tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus. que tirais os pecados do mundo. tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus. que tirais os pecados do mundo. dai-nos a paz.

Stabat mater (Pergolesi)

Stabat mater dolorosa
Juxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat Filius.

Cujus animam gementem
Contristatam ac dolentem
Pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater Unigeniti.

Quae moerebat et dolebat,
Et tremebat cum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,
Christi Matrem si videret
In tanto supplicio?

Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
Morientem, desolatum,
Dum emisit spiritum.

Eja, Mater, fons amoris,
Me sentire vim doloris
Fac, ut tecum lugeam.

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Sancta mater, istud agas
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati
Tam dignati pro me pati
Poenas mecum divide.

Fac me vere tecum flere
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
Te libenter, sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara
Fac me tecum plangere.

Estava a Mãe

Estava a Mãe dolorosa
Ao pé da cruz, lacrimosa,
Donde o seu Filho pendia.

A sua alma gemente,
Contristada e dolente
Espada de dor trespassou.

Oh, quão triste e aflita
Ela não estava, a bendita
Mãe do Unigénito.

Dor e angústia a possuía,
Toda trémula, quando via
As penas do ínclito Filho.

Que homem aí não chorava
Se observasse a Mãe de Cristo,
Tal suplício padecendo?

E quem não se contristava,
Se a Mãe de Cristo contemplasse,
Com o Filho suspirando?

Porque o povo delinquiu,
Jesus em tormentos viu
E sujeito aos flagelos.

Viu o Filho seu amado
Moribundo, desolado,
Até o espírito entregar.

Ela, Mãe, fonte de amor,
Faz que sinta a tua dor
E partilhe os teus lamentos.

Faz que a alma se me inflame
Para que a Cristo Deus só ame
E nisso O possa comprazer.

Santa Mãe, isto te peço,
Fique o peito bem impresso
Das chagas do Crucificado.

As feridas do Filho teu,
Que por mim tanto sofreu,
Eu possa sentir também.

Contigo eu deveras chore
E o Crucificado deplore
Enquanto vida tiver.

Junto à cruz contigo estar
E teu pranto acompanhar
É meu único querer.

Virgem, entre as virgens preclara,
Não sejas para mim severa,
Deixa-me chorar contigo.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerare
Cruce hac inebriare
ob amorem filii.

Inflammatus et accensus
Per te, virgo, sim defensus
in die judicii.

Fac me cruce custodiri
Morte Christi praemuniri
Confoveri gratia.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.
Amen.

Que em mim, de Cristo, eu traga a morte,
Faz-me da Paixão consorte
E as chagas recordar.

Que nas Suas chagas me contagie,
Naquela Cruz me inebrie
De amor pelo teu Filho.

Inflamado e aos céus subido,
Por ti, Virgem, seja defendido
No dia do Juízo Final.

A cruz seja o meu abrigo,
A morte de Cristo afaste o perigo,
Que a graça me reconforte.

E quando o corpo morrer,
Faz que a minha alma vá ter
À glória do Paraíso.
Amém.

Ave Maria (Schubert)

Texto: D. A. Storck, baseado num poema de Sir Walter Scott

Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen,
Aus diesem Felsen starr und wild
Soll mein Gebet zu dir hin wehen.

Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob menschen noch so grausam sind.
O Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
O Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Maria.

Ave-Maria

Ave-Maria! Terna donzela,
Ouve duma donzela a prece.
Deste rochedo áspero e bravio,
A ti se eleve a minha oração.

Até de manhã, seguros dormiremos,
Conquanto os homens sejam tão cruéis.
Ó Virgem, atende duma virgem os cuidados;
Ó Mãe, ouve a filha suplicante!
Ave-Maria.

Missa solemnis (Beethoven)

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria *(fragmento)*
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo *(fragmento)*
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Missa solene

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria *(trecho)*
Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo *(trecho)*
E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu, está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do P e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou aos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Esper a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito o que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a p

M'sa glagolskaja (Janáček)

I - Úvod
II - Gospodi pomiluj

Coro e soprano
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj!
Chrste pomiluj,
Chrste pomiluj,
Chrste pomiluj!
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj,
Gospodi pomiluj!
Pomiluj!

III - Slava

Soprano
Slava vo vyšnich Bogu
i na zemi i mir človekom
blagovol'enija.
Slava vo vyšnich Bogu!
vo vyšnich Bogu,
i na zemi i mir človekom
blagovol'enija.
Sleva, *etc.*

Coro
Slava, *etc.*
Slava i mir!
Slava, *etc.*

Missa Glagolítica

I - Introdução
II - Kyrie

Coro e soprano
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.
Tende piedade de nós!

III - Gloria

Soprano
Glória a Deus nas alturas
E paz na Terra aos homens
De boa vontade.
Glória a Deus nas alturas!
A Deus nas alturas,
E paz na Terra aos homens
De boa vontade.
Glória, *etc.*

Coro
Glória, *etc.*
Glória na Terra!
Glória, *etc.*

Slava i mir!
Chvalim Te.
Blogoslovi'ajem Te.
Chvalim!
Klanájem Ti se. Slavoslovim Te,
Bože, bože!
Chvali vozdajem Tebě
velikyje radi slavy tvojeje.

Soprano
Bože, otče vsemogyj,
Gospodi Synu jedinorodnyj,
Isuse Christe!
Gospodi Bože
Agnece Božij,
Synu Otač!

Coro
Vzemi'ej grěchy mira,
Vzemi'ej grěchy mira,
Pomiluj nas,
Pomiluj nas.
Vzemi'ej, *etc.*
Pomiluj, *etc.*
Primi mol'enija naša,
primi mol'enija naša.
Pomiluj nas!

Tenor solo
Sědej o desnuju otca...

Coro
...pomiluj nas!

Tenor solo
Sědej o desnuju otca.
Jako Ty jedin svět...
...Ty jedin svět, Gospod.

Coro
Jako Ty jedin svět...
...Ty jedin svět, Ty jedin svět.

Tenor
Ty jedin vyšnij,...

Coro
Jako Ty jedin svět.

Tenor solo
...Isuse Christe.

Coro
Ty jedin Gospod, Ty jedin Gospod.

Tenor solo
Vo slavě Boga.

Coro (baixos)
Jako Ty jedin svět.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin Gospod.

Coro (baixos)
Ty jedin Gospod.

Tenor
Vo slavě Boga Otca, vo slavě Boga Otca.

Coro (baixos)
Jako Ty jedin svět. Jako Ty jedin svět.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin Gospod.

Coro (baixos)
Ty jedin Gospod.

Coro (sopranos e contraltos)
Ty jedin vyšnij! *etc.*

Coro (tenores e baixos)
Ty jedin vyšnij! *etc.*

Coro
Isuse Christe, Isuse Christe.
So svetym Duchom, so svetym Duchom,
vo slavě Otca, vo slavě Otca.

Tenor
Amin, amin

Coro
Amin, amin, *etc.*

IV - Věruju

Coro
Věruju, věruju, v jedinogo Boga,
Otca vsemogúštago,
tvorca nebu i zemi'i,
vidimym všem i nevidimym.
Amin, amin, *etc.*
Věruju, věruju!

Tenor, baixos
I vjedinogo Gospoda Isusa Christa
Syna Božija...

Tenor
...jedinorodnago.
I ot otca roždenago prěžde vsěch věk.
Boga ot Boga,
svět ot světa,
Boga istina ot Boga istinnago.
roždena, ne stvorena,
jedinosuštna Otcu,
Iže nas radi člověk
i radi našego spasenija.
Snide s nebes.
I vopti se ot Ducha sveta
iz Marije děvy.

Coro
Věruju, věruju! *etc.*
Raspet že zany,
mučen i pogreben byst.

Glória na Terra!
Glória a Ti,
Glorificamos-Te.
Glória!
Louvamos-Te, bendizemos-Te.
Senhor, Senhor!
Graças Te damos
Pela Tua imensa glória.

Soprano
Senhor, Deus todo-poderoso,
Filho Unigénito de Deus,
Jesus Cristo!
Senhor Deus,
Cordeiro de Deus,
Filho de Deus Pai.

Coro
Tu, que tiras os pecados do mundo,
Tu, que tiras os pecados do mundo,
Tem piedade de nós.
Tem piedade de nós.
Tu, que tiras, *etc.*
Tem piedade, *etc.*
Atende a nossa súplica,
Atende a nossa súplica,
Tem piedade de nós.

Tenor
Tu que estás sentado à direita do Pai.

Coro
Tem piedade de nós.

Tenor
Tu que estás sentado à direita do Pai,
Só Vós sois o Santo...
...Só Vós sois o Senhor...

Coro
Só Vós sois o Santo...
...Só Vós sois o Santo, só Vós sois o Santo...

Tenor
Só Vós sois o Altíssimo...

Coro
Só Vós sois o Santo,

Tenor
...Jesus Cristo.

Coro
Só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Senhor.

Tenor
Na glória de Deus Pai.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Santo.

Coro (sopranos e contralto)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Senhor.

Tenor
Na glória de Deus Pai, na glória de Deus Pai.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Santo, só Vós sois o Santo.

Coro (sopranos e contraltos)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (baixos)
Só Vós sois o Senhor.

Coro (sopranos e contraltos)
Só Vós sois o Altíssimo, *etc.*

Coro (tenores e baixos)
Só Vós sois o Altíssimo, *etc.*

Coro
Jesus Cristo, Jesus Cristo.
Com o Espírito Santo, com o Espírito Santo,
Na glória de Deus Pai, na glória de Deus Pai.

Tenor
Amém, amém.

Coro
Amém, amém, *etc.*

IV - Credo

Coro
Creio, creio em um só Deus
Pai todo-poderoso,
Criador do Céu e da Terra,
De todas as coisas visíveis e invisíveis.
Amém, amém, *etc.*
Creio, creio!

Tenor, baixos
Em um só Senhor Jesus Cristo
Filho Unigénito,

Tenor
...De Deus.
Nascido do Pai antes de todos os séculos.
Deus de Deus
Luz da Luz,
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.
Gerado, não criado.
Consubstancial ao Pai:
O qual por nós, homens,
E por nossa salvação
Desceu dos Céus.
E encarnou, pelo Espírito Santo,
No seio da Maria Virgem.

Coro
Creio, creio, *etc.*
Também por nós foi crucificado,
Padeceu e foi sepultado.

I voskrse v tretij den po Pisaniju, po Pisaniju.
I vzide na nebo.
Sědit o desnuja Otca.
I paky imat priti sudit živym mrtvym so slavoju;
jegože česarstviju nebudet konca.
Věruju, věruju! I v Ducha svetago Gospoda
i živototvoreštago,
ot Otca i Syna ischodestago.
S Otcém že i Synom kupno,
poklanajema i sosliavima.
Iže glagolal jest Proroky.
I jedinu svetuju...

Tenor
...katoličesku i apostulsku crkov,
I spovědaju jedino kŕščenije votpuščenije
grechov.

Coro
I čaju voskrsenija mrtvych.
I čaju voskrsenija natrych.

Baixo
I života budušťago věka,
I života budušťago věka...

Coro
...i života budušťago věka.
Amin, amin, *etc.*

V - Svět

Soprano
Svět, svět, svět!

Tenor
Svět, svět, svět!

Baixo
Svět, svět,...
...Gospod, Bog Sabaoth.

Coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth.

Soprano
Gospod, Bog...
...Sabaoth.

Baixo, coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth.

Tenor
Svět Gospod, Bog...
...Sabaoth.

Coro
Svět Gospod, Bog Sabaoth.
Pine sut nebo, zemija slavy tvojeje!
Pina sut, *etc.*
Pina sut, *etc.*
Pina sut, *etc.*

Soprano
Blagoslovi'en gredyj vo ime Gospodně

Baixo
Blagoslovi'en, *etc.*

Tenor
Blagoslovi'en, *etc.*

Baixo
Blagoslovi'en, *etc.*

Tenor
Blagoslovi'en gredyj...

Contralto
Blagoslovi'en...

Tenor
...vo ime...

Contralto
...gredyj vo ime...
...Gospodně.

Tenor
...vo ime Gospodně.

Coro
Osanna vo vyšnich!
Osanna, *etc.*

Tenor
Blagoslovi'en, *etc.*

Coro
Osanna, *etc.*

Tenor
Blagoslovi'en, *etc.*

Coro
Osanna, *etc.*

VI - Agneče božij

Coro
Agneče Božij, agneče Božij, pomiluj nas!
Agneče Božij, *etc.*
Agneče Božij, *etc.*

Baixo
Agneče Božij, vzemi'ej grěchy mira...

Tenor
Agneče Božij, vzemi'ej, *etc.*

Contralto
Agneče Božij, vzemi'ej, *etc.*

Soprano
Agneče Božij, vzemi'ej, *etc.*

E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras.
E subiu ao Céu;
Está sentado à direita do Pai.
De novo há-de vir, em Sua glória, julgar
Os vivos e os mortos:
E o Seu reino não terá fim.
Creio, creio! No Espírito Santo,
Senhor
Que dá vida:
Que procede do Pai e do Filho
E com Eles
É adorado e glorificado,
E que falou pelos Profetas.
Creio...

Tenor
Na Igreja católica e apostólica,
Reconheço um só baptismo para remissão
Dos pecados.

Coro
Espero a ressurreição dos mortos.
Espero a ressurreição dos mortos.

Baixo
E a vida eterna.
E a vida eterna.

Coro
E a vida eterna.
Amém, amém, *etc.*

V - Sanctus

Soprano
Santo, Santo, Santo!

Tenor
Santo, Santo, Santo!

Baixo
Santo, Santo...
...Senhor Deus dos exércitos!

Coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.

Soprano
Senhor Deus...
...dos exércitos.

Baixo e coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.

Tenor
Santo, Senhor Deus
...dos exércitos.

Coro
Santo, Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória!
Estão cheios, *etc.*
Estão cheios, *etc.*
Estão cheios, *etc.*

Soprano
Bendito O que vem em nome do Senhor.

Baixo
Bendito O que vem, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Baixo
Bendito O que vem, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Contralto
Bendito...

Tenor
...O que vem...

Contralto
...O que vem...
...Em nome do Senhor.

Tenor
O que vem em nome do Senhor.

Coro
Hosana nas alturas!
Hosana, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Coro
Hosana, *etc.*

Tenor
Bendito O que vem, *etc.*

Coro
Hosana, *etc.*

VI - Agnus Dei

Coro
Cordeiro de Deus, tende piedade de nós!
Cordeiro de Deus, *etc.*
Cordeiro de Deus, *etc.*

Baixo
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo...

Tenor
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Contralto
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Soprano
Cordeiro de Deus, que tirais, *etc.*

Coro (sopranos)
Agneče Božij, agneče Božij,...

Coro (contraltos, tenores e baixos)
Pomiluj nas, pomiluj nas...

Coro
...pomiluj nas!

Missa brevis (Britten)

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Gloria
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Iesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Iesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. Et unam sanctam, catolicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Requiem (Mozart)

Introitus
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam:
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam...

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Sequentia
Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus
quando judex est venturus
cuncta stricte discussurus!

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura
cum resurget creatura
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
unde mundus judicetur.

Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit:
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis
qui salvandos salvas gratis
salva me fons pietatis.

Coro (sopranos)
Cordeiro de Deus, Cordeiro de Deus...

Coro (contraltos, tenores, baixos)
Tende piedade de nós, tende piedade de nós.

Coro
...Tende piedade de nós!

Missa Brevis

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria
Glória a Deus nas alturas. E paz na Terra aos homens de boa vontade. Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos, nós Vos glorificamos. Nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória. Senhor Deus, Rei dos Céus, Deus Pai onipotente. Senhor Filho Unigénito, Jesus Cristo. Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica. Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende piedade de nós. Porque só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor, só Vós sois o Altíssimo Jesus Cristo. Com o Espírito Santo, na Glória de Deus Pai. Amém.

Credo
Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, criador do Céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis. Creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus. Nascido do Pai antes de todos os séculos. Deus de Deus, Luz de Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro. Gerado, não criado, consubstancial ao Pai: por Quem tudo foi feito. O Qual por nós, homens, e por nossa salvação desceu dos céus. E incarnou, pelo Espírito Santo, no seio de Maria Virgem e se fez homem. Também por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilátos, padeceu e foi sepultado. E ressuscitou ao terceiro dia, segundo as Escrituras. E subiu ao Céu; está sentado à direita do Pai. De novo há-de vir, em Sua glória, julgar os vivos e os mortos: e o Seu reino não terá fim. Creio no Espírito Santo, Senhor que dá vida: que procede do Pai e do Filho e com Eles é adorado e glorificado, e que falou pelos profetas. Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica. Reconheço um só baptismo para remissão dos pecados. Espero a ressurreição dos mortos. E a vida eterna. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.
Bendito O que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Réquiem

Introitus
Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso,
E brilhe para eles a luz perpétua.
A Ti é devido, ó Deus, um hino em Sião,
E Te seja rendido um voto em Jerusalém;
Ouve a minha oração:
A Ti irão todas as criaturas.
Eterno descanso...

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Sequentia
Dia de ira aquele dia,
Dissolvem-se os tempos em cinza
— Dizem David e Sibila.

Quanto temor vai haver
Quando o Juiz aparecer
Para todos julgar com rigor!

Da trompa o espantoso toque,
Lá, onde estão as sepulturas,
Traz todos diante do trono.

Pasmam morte e natureza,
Quando se erguer a criatura
Para responder ao Juiz.

Um livro será trazido,
No qual tudo está contido,
Pelo qual será julgado o mundo.

Pois ao sentar-se o Juiz,
O oculto aparecerá;
E nada impune ficará.

Que hei-de eu, infeliz, dizer?
A quem hei-de recorrer,
Se nem o justo prevalecer?

Rei de tremenda majestade,
Que salvas de livre vontade,
Salva-me, fonte de piedade.

Recordare, Jesus pie
quod sum causa tuae viae;
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus;
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tanquam reus,
culpa rubet vultus meus;
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Offertorium
Domine Jesu Christe,
rex gloriae,
libera animas
omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis;
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum;
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas
in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini eius.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae
promisisti et semini eius.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Communio
Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
Quia pius es.
Requiem aeternam.

Requiem (Fauré)

Introitus
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam;
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam...

Kyrie
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.
Christe eleison. Christe eleison. Christe eleison.
Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

Offertorium
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu;
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de ore leonis;
ne absorbeat eas tartarus,
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
O Domine Jesu Christe,

Recorda-te, ó pio Jesus,
Que por mim veste ao mundo,
Não me percas nesse dia.

Para me salvar te deste,
Na cruz a Paixão sofreste,
Não seja em vão tanta dor.

Juiz justo e de punição,
Faz-me o dom da remissão
No dia do Juízo Final.

Triste, eu gemo, pois sou réu,
De culpas cora o rosto meu.
Ao suplicante perdoa, meu Deus.

Tu, que Maria absolveste,
E o ladrão não esqueceste,
A mim dá também a esperança.

Os meus rogos não são dignos,
Mas Tu, que és bom, sê benigno,
Livra-me do fogo eterno.

Entre as ovelhas dá-me lugar,
E do gado mau faz-me apartar,
Senta-me à tua direita.

Confundidos os malvados,
Ao fogo horrendo condenados,
Chama-me aos bem-aventurados.

Imploro, humilde e aflito,
De peito quase cinza contrito:
Vela pela minha última hora.

Dia de lágrimas esse dia,
Em que, do pó, se há-de erguer,
Para ser julgado, o homem-réu.

Perdoa-lhe, Te peço, Deus meu.
Senhor Jesus piedoso,
Dai-lhes descanso. Amem.

Offertorium
Senhor Jesus Cristo,
Rei da glória,
Libera as almas
De todos os fiéis defuntos
Das penas do Inferno
E do profundo abismo;
Livra-as da boca do leão;
Não as absorva o Tártaro,
Nem caiam nas trevas;
Mas que o porta-estandarte São Miguel
As conduza
À luz santa,
Que outrora prometeste a Abraão
E à sua descendência.
Vítimas e preces, Senhor,
Com louvores Te oferecemos.
Recebe-as pelas almas daqueles
Cuja memória hoje celebramos.
Fá-las passar, Senhor, da morte para a vida,
Que outrora prometeste
A Abraão e à sua descendência.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.

Benedictus
Bendito O que vem em nome do Senhor.
Hosana nas alturas.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a pa

Communio
Que para eles brilhe a luz eterna, Senhor.
Em companhia de Teus santos, para sempre.
Porque és bom.
Dai-lhes, Senhor, o eterno descanso.

Réquiem

Intróito
Dá-lhes, Senhor, o eterno descanso,
E brilhe para eles a luz perpétua.
A Ti é devido, ó Deus, um hino em Sião,
E Te seja rendido um voto em Jerusalém;
Ouve a minha oração,
A Ti irão todas as criaturas.
Eterno descanso...

Kyrie
Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Ofertório
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Libera as almas dos defuntos
Das penas do Inferno
E do profundo abismo;
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Libera as almas dos defuntos
Da boca do leão;
Não as absorva o Tártaro,
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Ó Senhor Jesus Cristo,

ne cadant in obscurum.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus:
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti
et semini ejus.
O Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas defunctorum
de poenis inferni
et de profundo lacu.
Ne cadant in obscurum, Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Pie Jesu
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem, dona eis requiem.
Pie Jesu Domine, dona eis requiem,
dona eis requiem, dona eis, Domine,
dona eis requiem, sempiternam requiem,
sempiternam requiem, sempiternam requiem.
Pie Jesu, Pie Jesu Domine,
dona eis, dona eis sempiternam requiem,
sempiternam requiem,

Agnus Dei
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Libera me
Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda, in die illa
quando coeli movendi sunt,
quando coeli movendi sunt et terra.
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens, tremens factus sum ego, et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira.
Dies illa, dies irae,
calamitatis et miseriae.
Dies illa, dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, de morte aeterna
in die illa tremenda, in die illa
quando coeli movendi sunt,
quando coeli movendi sunt et terra.
Dum venerit judicare saeculum per ignem.
Libera me, Domine, de morte aeterna,
libera me, Domine.

In paradisum
In paradisum deducant te angeli
in tuo adventu suscipiant te martyres
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat
et cum Lazaro, quondam paupere,
aeternam habeas requiem, aeternam habeas requiem.

Não caiam nas trevas.
Vítimas e preces, Senhor.
Com louvores Te oferecemos.
Recebe-as pelas almas daqueles
Cuja memória hoje celebramos.
Fá-las, fá-las, Senhor,
Passar da morte para a vida,
Que outrora prometeste a Abraão
E à sua descendência.
Ó Senhor Jesus Cristo, rei da glória,
Liberta as almas dos defuntos
Das penas do Inferno
E do profundo abismo
Não caiam nas trevas. Amém.

Sanctus
Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos.
Os Céus e a Terra estão cheios da Vossa glória.
Hosana nas alturas.

Pie Jesu
Piedoso Senhor Jesus
Dá-lhes o descanso, dá-lhes o descanso.
Piedoso Senhor Jesus dá-lhes o descanso.
Dá-lhes o descanso, dá-lhes, Senhor,
Dá-lhes o descanso, o descanso eterno.
O descanso eterno, o descanso eterno.
Piedoso Jesus, piedoso Senhor Jesus
Dá-lhes, dá-lhes o descanso eterno,
O descanso eterno.

Agnus Dei
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo,
tende piedade de nós.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.

Libera me
Libera-me, Senhor, da morte eterna
Naquele dia tremendo, naquele dia
Em que os Céus forem abalados,
Em que forem abalados Céus e Terra.
Até vires julgar os tempos pelo fogo.
Fiquei a tremer, a tremer e temo,
Até que cheguem o juízo e a ira.
Aquele dia, dia de ira,
De calamidade e miséria.
Aquele dia, dia grande e tão amargo.
Dá-lhes, Senhor, o descanso eterno,
E brilhe sobre eles a luz perpétua.
Libera-me, Senhor, da morte eterna
Naquele dia tremendo, naquele dia
Em que os Céus forem abalados,
Em que forem abalados Céus e Terra.
Até vires julgar os tempos pelo fogo.
Libera-me, Senhor, da morte eterna,
Libera-me, Senhor.

In paradisum
Que os anjos te levem ao Paraíso
E que à tua chegada os mártires te recebam
E te introduzam na cidade santa de Jerusalém.
Um coro de anjos te receba
E com Lázaro, o que dantes era pobre,
Tenhas o descanso eterno, tenhas o descanso eterno.

Weihnachts-Oratorium

1. Chorus
Jauchzet, frohlocket auf!, preiset die Tage,
rühmet, was heute der Höchste getan!
lasset das Zagen verbannet die Klage,
stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an.
Jauchzet, frohlocket, usw.
Dienet dem Höchsten mit herrlichen Chören!
Lasst uns den Namen des Herrschers verehren!
Jauchzet, frohlocket, usw

19. Aria (Alt)
Schlafe, mein Liebster, geniesse der Ruh',
wache nach diesen für aller Gedeihen! usw
Labe die Brust, empfinde die Lust,
wo wir unser Herz erfreuen, usw
Schlafe, mein Liebster, usw

23. Choral (Chor)
Wir singen dir in deinen Heer
aus aller Kraft: Lob, Preis und Ehr',
dass du, o lang gewünschter Gast,
dich nunmehr eingestellet hast.

39. Aria (Sopran)
Flösst, mein Heiland, flösst dein Namen
auch den allerkleinsten Samen
jenes strengen Schreckens ein?
Jenes strengen Schreckens!
Flösst dein Namen, usw
Nein, du sagst ja selber nein,
nein, nein, nein, nein,
nein, du sagst ja selber nein!
Sollt ich nun das Sterben scheuen?
Nein, dein süsses Wort ist da!
Oder sollt ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland, ja, du Heiland,
sprichst selbst ja,
ja, ja, ja, ja,
ja, du Heiland, sprichst selbst ja!
Sollt ich nun, usw

Oratório de Natal

1. Coro
Exultai, jubilai, celebrai estes dias,
Louvai o que hoje o Altíssimo fez!
Deixai o temor, afastai os queixumes,
Cantai bem alto, com exultação e alegria.
Exultai, jubilai, etc
Servi o Altíssimo com gloriosos coros!
Veneramos o nome do Senhor,
Exultai, jubilai, etc

19. Ária (contralto)
Dorme, meu querido, aproveita o descanso,
Depois acordarás para o nosso bem! Etc
Reconforta o peito, experimenta o prazer,
Onde se alegram os nossos corações, etc
Dorme, meu querido, etc

23. Coral (coro)
Nós Te cantamos com todas as Tuas hostes:
A Ti toda a força, louvor, glória e honra,
Pois Tu, hóspede há tanto desejado,
Agora já apareceste.

39. Ária (soprano)
Ah, meu Salvador, inculca o Teu nome
Também a mais pequena semente
Daquele forte temor?
Aquele forte temor!
O Teu nome, etc
Não, Tu mesmo dizes «Não!»,
Não, não, não, não,
Não, Tu mesmo dizes «Não!»,
Terei de temer, então, a morte?
Não, a Tua doce palavra está aí!
Ou terei eu de alegrar-me?
Sim, meu Salvador, sim, meu Salvador,
Tu mesmo dizes «Sim!»,
Sim, sim, sim, sim,
Sim, meu Salvador, Tu mesmo dizes «Sim!»,
Terei de temer, etc

64. Choral (Chor)
Nun seid ihr wohl gerochen,
an eurer Feinde Schar,
denn Christus hat zerbrochen
was euch zuwider war,
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
sind ganz und gar geschwächt,
bei Gott hat seine Stelle
das menschliche Geschlecht.

Passio et mors Domini nostri Jesu Cristi secundum Lucam

V.
Adhuc eo loquente, ecce turba: et qui vocabatur Judas, unus de duodecim, antecedebat eos, et appropinquavit Jesu ut oscularetur eum:
«Juda, osculo filium hominis tradis?»
«Quasi ad latronem existis cum gladiis et fustibus: sed haec est hora vestra et potestas tenebrarum.»

VI.
Jerusalem, Jerusalem; convertere ad dominum, Deum tuum.

VII.
Ut quid, domine, recessisti longe?

VIII.
Comprehendentes autem eum, duxerunt ad domum principis sacerdotum. Petrus vero sequebatur a longe, quem cum vidisset ancilla quaedam sedentem ad lumen, et eum fuisset intuita, dixit:
«Et hic cum illo erat!»
«Mulier, non novi illum.»
Et post pusillum alius videns eum, dixit:
«Et tu de illis es.»
«O homo non sum.»
Et intervallo facto quasi horae unius, alius quidam affirmabat, dicens:
«Vere et hic cum illo erat, nam et Galilaeus est.»
«Homo, nescio quid dicis.»
Et continuo adhuc illo loquente cantavit gallus, et conversus dominus respexit Petrum. Recordatus est Petrus verbi domini. Et egressus foras Petrus flevit amare.

IX.
Judica me, Deus, et discerne causam meam.

X.
Et viri, qui tenebant eum, illudebant ei, caedentes: et velaverunt eum, et percutiebant faciem eius, et interrogabant eum, dicentes:
«Prophetiza, quis est, qui te percussit»
«Tu ergo es filius Deus?»
«Vos dicitis, quia ego sum.»

XI.
Jerusalem, Jerusalem, convertere ad dominum, Deum tuum.

XII.
Miserere mei, Deus, quoniam conculcavit me homo: tota die impugnans tribulavit me.

XIII.
Et surgens omnis multitudo eorum, duxerunt illum ad Pilatum. Coeperunt autem accusare illum, dicentes:
«Hunc invenimus subvertentem gentem nostram, et prohibentem tributa dare Caesari, et dicentem se Christum regem esse.»
«Tu es rex Judaeorum?»
«Tu dicis.»
«Nihil invenio causae in hoc homine.»
Et remisit eum ad Herodem.
Herodes autem interrogabat illum multis sermonibus. At ipse nihil illi respondebat. Prevrit autem illum Herodes indutum veste alba et remisit ad Pilatum. Pilatus autem convocatis principibus sacerdotum, dixit ad illos:
«Ecce nihil dignum morte actum est ei.
Emendatum illum dimittam.»
«Tolle hunc, et dimitte nobis Barabbam.»
Iterum autem Pilatus locutus est ad illos, volens dimittere Jesum. At illi succlamabant dicentes: «Crucifige, crucifige illum.»
«Quid enim mali fecit iste? Nullam causam mortis invenio in eo.»
«Crucifige, crucifige illum.»

XXV.
Erat autem fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universam terram usque in horam nonam. Et obscuratus est Sol: et velum templi scissum est medium, et clamans voce magna Jesus ait:
«Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.»
«Consummatum est.»

64. Coral (coro)
Estais agora bem vingados,
Em face dos vossos inimigos,
Pois Cristo destruiu
Tudo o que vos era adverso.
Morte, demónio, pecado e inferno
Foram totalmente desbaratados.
Perto de Deus tem o seu lugar
A raça humana.

A Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo S. Lucas

5. Evangelista, Cristo e Coro
Estando Ele ainda a falar, eis que chega um tropel de gente; e
Aquele que se chamava Judas, um dos doze, vindo à frente deles,
Aproximou-se de Jesus para o beijar.
«Judas, com um beijo entregas o Filho do homem?»
«Como contra um ladrão, viestes armados de espadas e de
Varapaus: mas esta é a vossa hora e do poder das trevas.»
(Lucas, 22, 47-48; 52-53)

6. Coro
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao Senhor Teu Deus.
(Breviário Romano, Lamentação I, Sexta-Feira Santa, Noturno I, Jeremias)

7. Coro a cappella
Senhor, por que estás tão longe?
(Salmos, 9, 22)

8. Evangelista, criada (soprano), Pedro (baixo) e coro
E, prendendo-o, levaram-no a casa do príncipe dos sacerdotes;
E Pedro seguia-o de longe.
Uma criada, ao vê-lo [Pedro]
Sentado ao lume, fixando-o bem, disse:
«Este também estava com ele.»
«Mulher, não o conheço.»
Um pouco depois, outro, olhando-o, disse:
«Sim, tu também eras daqueles.»
«Oh, homem, não sou.»
Passada uma hora, outro diferente afirmava
O mesmo dizendo:
«Não há dúvida, este também estava com Ele, porque se vê que é
Também da Galileia.»
«Homem, não entendo o que dizes.»
E imediatamente, estando ainda falando, cantou o galo, e o
Senhor voltou-se e olhou Pedro.
Pedro recordou o que o Senhor
Dissera. E fugindo, chorou amargamente.
(Lucas, 22, 54; 56-62)

9. Pedro *(ária)*
Julga-me, Deus meu, defende a minha causa.
(Salmos 42 [43], 1)

10. Evangelista, Cristo e coro
Entretanto, os que eram Jesus gozavam-no
E golpeavam-no, dizendo:
«Adivinha quem te feriu.»
«Então, és Tu o Filho de Deus?»
«Vós o disseste, sou-o.»
(Lucas, 22, 63-64; 70)

11. Soprano
Jerusalém, Jerusalém, converte-te ao Senhor Teu Deus.
(Breviário Romano, Lamentação I, Sexta-Feira Santa, Noturno I, Jeremias)

12. Coro a cappella
Tem piedade de mim ó Deus, porque me perseguem e me
Atribulam, hostilizando-me todo o dia.
(Salmos 55 [56], 2)

13. Evangelista, Cristo, Pilatos (baixo) e coro
Então, levantando-se toda a multidão, conduziram-no a Pilatos.
Começaram então a acusá-lo, dizendo:
«Encontrámos este homem a sublevar a nossa nação, e
A proibir que se desse o tributo a César e a dizer-se
Cristo, rei de Israel.»
«Tu és o rei dos judeus?»
«Tu o dizes.»
«Não encontro neste homem crime algum.»
E remeteu-o a Herodes.
[Herodes] fez-lhe muitas perguntas.
Mas ele nada lhe respondia. E Herodes desprezou-o.
Mandando-o vestir uma vestimenta branca, remeteu-o a Pilatos.
Pilatos, pois, tendo chamado os príncipes dos
Sacerdotes, disse-lhes:
«Eis que nada lhe foi encontrado que mereça a morte.
Por isso solta-lo-ei, depois de castigado.»
«Faz morrer este e solta-nos Barrabás.»
De novo lhes falou Pilatos, querendo livrar Jesus.
Eles, porém, tomaram a gritar:
«Crucifica-o! Crucifica-o!»
«Mas que mal fez Ele? Não encontro Nele causa
Alguma de morte.»
«Crucifica-o! Crucifica-o!»
(Lucas 23, 1-4; 7; 11; 13; 15-16; 18; 20-22)

25. Evangelista, Cristo e coro
Era então quase a hora sexta, e toda a terra
Se cobriu de trevas até à hora nona. E o Sol
Escureceu e rasgou-se pelo meio o véu do templo,
E Jesus, exclamando em alta voz, disse:
«Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito.»
«Tudo está consumado.»
(Lucas, 23, 44-46; e João 19, 30)

XXVI.
In pulverem mortis deduxisti me.

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis:
nulla silva talem proferet fronde, flore, germine:
dulce lignum, dulces clavos, dulce pondus sustinet.

Miserere mei, Deus, quoniam conculcavit me homo: tota die impugnans tribulavit me.

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum: in justitia tua libera me. Inclina ad me aurem tuam, accelera ut eruas me. Esto mihi in Deum protectorem et in domum refugii, ut salvum me facias. In manus tuas commendo spiritum meum. Redemisti me, Domine, Deus veritatis.

26. Coro e solistas
Ao pó da morte me reduziste.
(Salmos 21 [22], 16)

Cruz da nossa fé, árvore nobre entre todas,
Nenhuma tens igual em beleza, ramos, flores e frutos;
Doce lenho, doces cravos, que tão doce peso sustentais!
(Missal Romano, introdução ao hino «Pange lingua», liturgia da Sexta-Feira Santa.)

Tem piedade de mim, ó Deus, porque me perseguem e me
Atribulam, hostilizando-me todo o dia.
(Salmos, 55 [56], 2)

Senhor, em ti esperei, não serei confundido para a eternidade;
Livra-me pela tua justiça.
Inclina para mim o teu ouvido, apressa-te a me salvar.
Sê para mim um Deus protetor e rochedo da minha salvação.
Nas tuas mãos entrego o meu espírito. Tu me remiste,
Senhor, Deus de verdade.
(Salmos 30 [31], 2-4; 6)

Die Jahreszeiten

texto: J. Thomson, A. Bürger e Ch. F. Weisse, compilado por Gottfried van Swieten

Der Frühling

N.° 2
Ackermänner
Komm, holder Lenz
Des himmels Gabe, komm!
Aus ihrem Todesschlaf
Erwecke die Natur!

Mädchen und Frauen
Er nahet sich, der holde Lenz;
Schon fühlen wir den linden Hauch,
Bald lebet alles wieder auf.

Männer
Frohlocket ja nicht allzufrüh!
Oft schleicht, in Nebel eingehüllt,
Der Winter wohl zurück und streut
Auf Blüt' und Keim sein starres Gift.

Alle
Komm, holder Lenz,
Des Himmels Gabe, komm!
Auf unsere Fluren senke dich.
Komm, holder Lenz, o komm!
Und weile länger nicht!

N.° 3
Simon *(Rezitativ)*
Vom Widder strahlet jetzt
Die helle Sonn' auf uns herab.
Nun weichen Frost und Dampf,
Und schweben laue Dünst' umher.
Der Erde Busen ist gelöst;
Erheitert ist die Luft.

N.° 4
Simon *(Arie)*
Schon eilet froh der Ackermann
Zur Arbeit auf das Feld;
In langen Furchen schreitet er
Dem Pfluge flötend nach.
In abgemessnem Gange dann
Wirft er den Samen aus;
Den birgt der Acker treu
Und reift ihn bald
Zur goldnen Frucht.

N.° 5
Lukas *(Rezitativ)*
Der Landmann hat sein Werk vollbracht
Und weder Müh' noch Fleiss gespart
Den Lohn erwartet er
Aus Händen der Natur
Und fleht darum den Himmel an.

N.° 6
Lukas und Chor
Sei nun gnädig, milder Himmel!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land herab!

Lukas
Lass deinen Tau die Erde wässern!

Simon
Lass Regenguss die Furchen tränken!

Hanne
Lass deine Lüfte wehen sanft,
Lass deine Sonne scheinen hell!

Lukas, Simon, Hanne
Uns spriesset Überfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Chor
Sei uns gnädig, milder Himmel!
Öffne dich und träufe Segen
Über unser Land herab!

As estações

A primavera

N.° 2
Camponeses
Vem, doce primavera!
Vem, dom do Céu!
Que do seu sono de morte
Desperta a Natureza!

Jovens e Mulheres
Aproxima-se a doce primavera;
Já sentimos o seu hálito suave,
Agora tudo vai reviver.

Homens
Não vos alegreis cedo demais!
Muitas vezes, envolto em névoa,
O inverno volta e delta
Sobre botões e flores o seu veneno.

Todos
Vem, doce primavera!
Vem, dom do Céu!
Desce aos nossos prados.
Vem, doce primavera, oh, vem!
Não te demores mais!

N.° 3
Simão *(recitativo)*
De Áries brilha agora
O claro Sol sobre nós todos.
Cedem a geada e o relento,
Tépidos valores exalam-se.
O seio da Terra entreabre-se;
O ar está sereno.

N.° 4
Simão *(ária)*
Já se apressa o lavrador, feliz,
Para o trabalho no campo;
Anda pelos longos sulcos,
Atrás do arado.
Então, em medidos passos,
Atira a semente,
Que a Terra guarda bem
E em breve irá germinar
Uma rica colheita.

N.° 5
Lucas *(recitativo)*
O camponês acabou a sua labuta
E não poupou esforço e aplicação.
A recompensa o espera
Às mãos da Natureza
E por ela ao Céu implora.

N.° 6
Lucas e coro
Sê-nos benigno, Céu ameno!
Abre-te e derrama as tuas bênçãos
Sobre a nossa terra!

Lucas
Que o teu orvalho a terra regue!

Simão
Que a chuva penetre nos sulcos!

Joana
Que as tuas brisas soprem suaves,
Que brilhe bem claro o teu Sol!

Lucas, Simão, Joana
Assim espalhes a abundância
E a tua bondade agradecemos e louvamos.

Coro
Sê-nos benigno, Céu ameno!
Abre-te e derrama as tuas bênçãos
Sobre a nossa terra!

Männer
Lass deinen Tau die Erde wässern!

Frauen
Lass deinen Lüfte wehen sanft,
Lass deine Sonne scheinen hell!

Alle
Uns spriesset Überfluss alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Der Sommer

N.° 11
Hanne
Sie steigt herauf, die Sonne

Solisten
Sie naht, sie kommt
Sie strahlt, sie scheint!

Chor
Sie scheint in herrlicher Pracht,
In flammender Majestät!

Chor
Heil! O Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle,
O du des Weltalls Seel' und Aug'
Der Gottheit schönstes Bild,
Dich grüssen dankbar wir!

Solisten
Wer spricht sie aus, die Freuden alle
Die deine Huld in uns erweckt?
Wer zählet sie, die Segen alle,
Die deine Milt' auf uns ergiesst!

Chor
Die Freuden, o wer spricht sie aus?
Die Segen, o wer zählet sie?
Wer? Wer?

Solisten
Dir danken wir, was uns ergötzt.
Dem Schöpfer aber danken wir
Was deine Kraft vermag.

Chor
Heil, o Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle,
Dir jauchzen all Stimmen,
Dir jauchzet die Natur.

N.° 15
Hanne *(Arie)*
Welche Labung für die Sinne!
Welch' Erholung für das Herz!
Jeden Aderzweig durchströmet
Und in jeder Nerve bebt
Erquickendes Gefühl.
Die Seele wachet auf
Zum reizenden Genuss,
Und neue Kraft erhebt
Durch milden Drang die Brust.

Der Herbst

N.° 25
Lukas *(Rezitativ)*
Hier treibt ein dichter Kreis
Die Hasen aus dem Lager auf.
Von allen Seiten hergedrängt
Hilft ihnen keine Flucht.
Schon fallen sie und liegen bald
In Reihen freudig hingezählt.

N .° 26
Männer
Hört das laute Getön
Das dort im Walde klinget!

Frauen
Welch ein lautes Getön
Durchklinget den ganzen Wald!

Alle
Es ist der gellenden Hörner Schall,
Der gierigen Hunde Gebelle.

Männer
Schon fleht aufgesprengte Hirsch,
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.

Frauen
Er flieht, er flieht. O wie er sich streckt!

Alle
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.
O wie er springt! O wie er sich streckt!

Frauen
Da bricht er aus den Gesträuchen hervor
Und läuft über Feld in das Dickicht hinein

Männer
Jetzt hat er die Hunde getäuscht;
Zerstreuet schwärmen sie umher.

Alle
Die Hunde sind zerstreut,
sie schwärmen hin und her.

Homens
Que o teu orvalho a terra regue!

Mulheres
Que as tuas brisas soprem suaves,
Que brilhe bem claro o teu Sol!

Todos
Assim espalhes a abundância
E a tua bondade agradecemos e louvamos.

O verão

N.° 11
Joana
O Sol eleva-se no alto.

Solistas
Avizinha-se, vem aí.
Ele brilha, resplandece!

Coro
Brilha em esplêndida glória,
Em flamejante majestade!

Coro
Salve, ó Sol, salve!
Fonte de luz e de vida,
Oh, tu, alma e olhos do universo,
A mais bela imagem da divindade
Agradecidos te recebemos!

Solistas
Quem pode exprimir todas as alegrias
Que a tua graça em nós desperta?
Quem pode contar todas as bênçãos,
Que a tua clemência sobre nós derrama?

Coro
As alegrias, oh, quem as pode exprimir?
As bênçãos, oh, quem as contará?
Quem? Quem?

Solistas
Agradecemos-te aquilo que nos dás.
Mas ao Criador agradecemos
A força que te fez produzir.

Coro
Salve, ó Sol, salve!
Fonte de luz e de vida,
Todas as vozes te aclamam,
Aclama-te a Natureza inteira.

N.° 15
Joana *(ária)*
Que delícia para os sentidos!
Que alívio para o coração!
Pela veia de cada ramo corre
E em cada nervo palpita
Uma impressão vivificante.
A alma acorda
Para uma maravilhosa sensação
E nova força soergue
O peito em doce impulso.

O outono

N.° 25
Lucas *(recitativo)*
Aqui, um largo círculo impele
As lebres para fora das locas.
De todo o lado acossadas,
A fuga não lhes é possível.
Já caem e logo jazem
Em filas com gosto contadas.

N.° 26
Homens
Ouçam o alto ruído
Que ressoa pela floresta!

Mulheres
Mas que grande alarido
Soa por toda a floresta!

Todos
É o som retumbante das trompas,
O ávido latir dos cães.

Homens
Já foge o veado perseguido,
Atrás dele vão pondengos e caçadores.

Mulheres
Lá foge, lá foge, ah, como corre!

Todos
Atrás dele correm podengos e caçadores,
Oh, como salta! Ah, como corre!

Mulheres
Irrompe agora dos arbustos,
Corre pelo campo até ao metagal!

Homens
Já enganou a matilha,
Dispersos, procuram aqui e ali.

Todos
Os cães estão dispersos,
Procuram por aqui e ali.

Jäger
Tajo! Tajo! Tajo!

Männer
Der Jäger Ruf, der Hörner Klang
Versammelt aufs neu sie.

Jäger
Ho! Ho! Tajo! Tajo!

Männer und Frauen
Mit doppeltem Eifer stürzet nun
Der Haufe vereint die Fährte los.

Jäger
Tajo! Tajo! Tajo!

Frauen
Von seinen Feinden eingeholt
An Mut und Kräften ganz erschöpft,
Erlieget nun das schnelle Tier.

Männer
Sein nahes Ende kündigt an
Des tönenden Erzes Jebellied
Der freudigen Jäger Siegeslust.

Jäger
Halali!, halali! halali!

N.° 27
Hanne *(Rezitativ)*
Am Rebestocke blinket jetzt
Die helle Traub in vollem Safte,
Und ruft dem Winzer freudlich zu,
Dass er, zu lesen sie, nicht weile.

Simon
Schon werden Kuf und Fass
Zum Hügel hingebracht,
Und aus den Hütten strömet
Zum frohen Tagewerke
Das muntre Volk herbei.

Hanne
Seht, wie den Berg hinan
Von Menschen alles wimmelt!
Hört, wie der Freude Ton
Von jeder Seit' erschallet!

Lukas
Die Arbeit fördert lachender Scherz
Vom Morgen bis zum Abend hin,
Und dann erhebt der brausende Most
Die Fröhlichkeit zum Lustgeschrei.

N.° 28
Alle *(Chor)*
Juchhe! Juchhe! Der Wein ist da
Die Tonnen sind gefüllt.
Nun lasst uns fröhlich sein,
Und juchhe, juchhe, juh
Aus vollem Halse schrein.

Männer
Lasst uns trinken!
Trinket, Brüder!
Lasst uns fröhlich sein!

Frauen
Lasst uns singen,
Singet alle!
Lasst uns fröhlich sein!

Alle
Juchhe, juh! Es lebe der Wein!

Männer
Es lebe das Land, wo er uns reift!
Es lebe das Fass, das ihn verwahrt!
Es lebe der Krug,woraus er fliesst!
Kommt, ihr Brüder,
Füllt die Kannen,
Leert die Becher!
Lasst uns fröhlich sein.

Alle
Heida! Lasst uns fröhlich sein,
Und Juchhe, juchhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Frauen
Nun tönen die Pfeifen,
Und wirbelt die Trommel,
Hier kreischet die Fiedel,
Da schnarret die Leier,
Und dudelt der Bock.

Männer
Schon hüpfen die Kleinen,
Und springen die Knaben;
Dort fliegen die Mädchen
Im Arme der Burschen
Den ländlichen Reih'n.

Knaben und Mädchen
Heisa! Hopsa!
Lasst uns hüpfen!

Männer
Ihr Brüder, kommt!

Knaben und Mädchen
Heisa, hopsa!
Lasst uns springen!

Caçadores
Chus, chus, chus!

Homens
O chamamento do caçador, o som da trompa
Mais uma vez os reúne.

Caçadores
Eh, chus, chus!

Homens e mulheres
Com redobrado afinco agora se precipita
A matilha, de novo seguindo o rasto.

Caçadores
Chus, chus, chus!

Mulheres
Pelos seus inimigos alcançado,
Esgotado de ânimo e de forças,
Já tomba o veloz animal.

Homens
O seu próximo fim é anunciado
Pelo canto jubiloso das trompas,
Pelo brado vitorioso dos alegres caçadores.

Caçadores
Halali! Halali!Halali!

N.° 27
Joana *(recitativo)*
Agora nos vinhedos brilham
Os belos cachos, cheios de sumo.
E chamam o vinheteiro, de boa vontade,
Para que não tarde a vindimá-los.

Simão
Já os cestos e tonéis
São trazidos para o monte,
E das cabanas irrompe
Para a alegre jornada
A feliz multidão.

Joana
Vejam como no monte
Tudo de gente fervilha!
Ouçam como o alegre canto
Ressoa de cada lado!

Lucas
O trabalho causa risonha folgança
De manhã até o cair da noite,
E então o mosto borbulhante
Converte a alegria em explosões de gozo.

N.° 28
Todos *(coro)*
Olé! Olá! O vinho aqui está,
Os tonéis estão cheios.
Haja alegria agora
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões, gritemos!

Homens
Vamos beber!
Irmãos, bebei!
E haja alegria!

Mulheres
Vamos cantar,
Cantai todos!
E haja alegria!

Todos
Olá, lá! Viva o vinho!

Homens
Viva a terra, onde ele amadurece!
Viva o tonel que o encerra!
Viva o jarro, donde ele corre
Vinde, irmãos,
Enchei os jarros
As canecas esvaziai
E haja alegria!

Todos
Eh, lá, que haja alegria,
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões gritemos!

Mulheres
Já soam os pífaros,
Rufam os tambores,
Geme a rabeca,
A sanfona grasna,
Chia a gaita de foles.

Homens
Já os pequenos saltitam,
E pincham os garotos;
Ali correm as moças
Para os braços dos rapazes,
Na dança de roda.

Garotos e meninas
Upa! Eia!
Vamos saltar!

Homens
Vinde, irmãos!

Garotos e meninas
Upa, Eia!
Vamos pincher!

Männer
Die Kannen füllt!

Knaben und Mädchen
Haisa, hopsa!
Lasst uns tanzen!

Männer
Die Becher leert!

Alle
Heida! lasst uns fröhlich sein,
Und juchhe, juchhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Männer
Jauchzet, lärmet!
Springet, tanzet!
Lachet, singet!
Nun fassen wir
Den letzten Krug.

Alle
Und singen dann in vollem Chor
Dem freudenreichen Rebensaft.
Heisa, he! Juchhe juh!
Hopsa, ha! Juchhe juh!

Der ganze Chor
Es lebe der Wein, der edle Wein,
Der Grillen und Harm verscheucht!
Sein Lob ertöne laut und hoch
In tausendfachen Jubelschall!
Heida, lasst uns fröhlich sein!
Und Juchhe, juchhe, juh!
Aus vollem Halse schrein.

Der Winter
N.° 35
Lukas *(Rezitativ)*
Abgesponnen ist der Flachs,
Nun stehn die Räder still.
Da wird der Kreis verengt,
Und von dem Männervolk umringt,
Zu hören auf die neue Mär,
Die Hanne jetzt erzählen wird.

N.° 36
Hanne
Ein Mädchen, das auf Ehre hielt,
Liebt' einst ein Edelmann;
Da er schon längst nach ihr gezielt,
Traf er allein sie an.
Er stieg sogleich vom Pferd und sprach:
Komm, küsse deinen Herrn!
Sie rief vor Angst und Schrecken:
Ach! Ach ja!...von Herzen gern.

Chor
Ei, ei, warum nicht nein?

Hanne
Sei ruhig, sprach er, liebes Kind,
Und schenke mir dein Herz!
Denn meine Lieb' ist treu gesinnt,
Nicht Leichtsinn oder Scherz.
Dich mach' ich glücklich: nimm dies Geld,
Den Ring, die goldne Uhr
Und hab'ich sonst, was dir gefällt,
O sag's und fordre nur!

Chor
Ei, ei, das klingt recht fein!

Hanne
Nein, sagt sie, das wär' viel gewagt,
Mein Bruder möcht' es sehn,
Und wenn er's meinem Vater sagt,
Wie wird mir's dann ergehn?
Er ackert uns hier altzu nah...
Sonst könnt' es wohl geschehn.
Schaut nur: von jenem Hügel da
Könnt Ihr ackern sehn.

Chor
Ho, ho! was soll das sein?

Hanne
Indem der Junker geht und sieht,
Schwingt sich das lose Kind
Auf seinen Rappen und entflieht
Geschwinder als der Wind.
Lebt wohl, ruft sie, mein gnäd' ger Herr!
So rächt' ich meine Schmach.
Ganz eingewurzelt stehet er
Und gafft ihr staunend nach.

Chor
Ha, ha, das war recht fein!

N.° 39
Simon
Dann bricht der grosse Morgen an!
Der Allmacht zweites Wort erweckt
Zu neuem Dasein uns,
Von Pein und Tod auf immer frei.

Lukas, Simon
Die Himmelspforten öffnen sich;
Der heil'ge Berg erscheint,
Ihn krönt des Herren Zelt,
Wo Ruh' und Friede thront.

Homens
Enchei as canecas!

Garotas e meninas
Upa! Eia!
Vamos dançar!

Homens
Esvaziai os copos!

Todos
Eh, lá! Haja alegria!
E olé, olá, lá!
A plenos pulmões gritemos.

Homens
Divirtam-se, façam barulho,
Saltem, dancem,
Riam, cantem!
Esvaziemos agora
O derradeiro jarro.

Todos
E cantemos, pois, todos em coro
O sumo da uva, rico de alegrias!
Upa, eh, olá, lá!
Upa, eh, olá, lá!

Coro completo
Viva o vinho, o nobre vinho
Que afasta as penas e males!
O seu louvor soe forte e alto
Em mil gritos de alegria!
Eh, lá, haja alegria!
E olé, olá, lá!
a plenos pulmões gritemos!

O inverno
N. 35
Lucas *(recitativo)*
Já está fiado o linho,
Já estão as rocas paradas,
Estreita-se o círculo
Pela boa gente formado,
Para escutar a nova história
Que a Joana vai contar.

N.° 36
Joana
Uma jovem, que a honra prezava,
Em tempos um nobre amou;
Ele, que há muito a galanteava,
Um dia, sozinha, a encontrou.
Saltou logo da montada e disse:
— Vem, beija o teu senhor!
Ela exclamou, com espanto e medo:
— Ah, ah, sim! Estou ao dispor.

Coro
Ai, ai, por que não se negou?

Joana
— Sossega — disse ele —, querida filha,
E dá-me o teu coração!
Pois o meu amor não engana,
Não é capricho ou distracção.
Feliz te faço: toma este dinheiro,
Um anel, um relógio de ouro.
Tenha eu mais algo que te agrade
Oh, diz-mo, podes pedi-lo!

Coro
Ai, ai, assim é que é falar!

Joana
— Não — disse ela —, o risco é grande,
O meu irmão quer-lo-ia conhecer,
E se o contasse a meu pai,
Que me iria, então, acontecer?
Está aqui a lavrar perto de nós...
Se ele não estivesse, podia bem ser.
Olhai: daquela colina,
A lavrar o podeis ver.

Coro
Oh! Oh! Que vem a ser isso?

Joana
Enquanto o jovem vai lá ver,
Salta a pequena atrevida
Sobre o corcel e se escapa,
Mais que o vento, de corrida.
— Adeus — exclama —, caro senhor!
Assim me vingo do insulto!
E ali ficou especado,
Atónito a olhá-la, o estulto.

Coro
Ah! Ah! Assim foi bem feito!

N.° 39
Simão
Irá por fim raiar o grande dia!
Do Todo-Poderoso a segunda palavra nos despertará
Para uma nova existência,
De sofrimento e morte para sempre livre.

Lucas, Simão
Abrem-se as portas do Céu;
Avista-se a montanha santa,
Coroada pelo divino Tabernáculo,
Onde reinam quietação e paz.

Erster Chor
Wer darf durch diese Pforte gehn?

Hanne, Lukas, Simon
Der Arges mied und Gutes tat.

Zweiter Chor
Wer darf besteigen diesen Berg?

Hanne, Lukas, Simon
Von dessen Lippen Wahrheit floss.

Erster Chor
Wer wird in diesen Zelte wohnen?

Hanne, Lukas, Simon
Der Armen und Bedrängten hilft.

Zweiter Chor
Wer wird den Frieden dort geniessen?

Hanne, Lukas, Simon
Der Schutz und Recht der Unschuld gab.

Erster Chor
O seht! der grosse Morgen naht.

Zweiter Chor
O seht! er leuchtet schon.

Beide Chöre
Die Himmelspforten öffnen sich!
Der heil' ge Berg erscheint.

Erster Chor
Vorüber sind,

Zweiter Chor
Verbrauset sind,

Erster Chor
Die leidenvollen Tage,

Zweiter Chor
Des Lebens Winterstürme.

Beide Chöre
Ein ew'ger Frühling herrscht,
Und grenzenlose Seligkeit
Wird der Gerechten Lohn.

Hanne, Lukas, Simon
Auch uns wird einst ein solcher Lohn!
Lasst uns wirken! Lasst uns streben!

Erster Chor
Lasst uns kämpfen!

Zweiter Chor
Lasst uns harren,

Beide Chöre
Zu erringen diesen Preis.
Uns leite deine Hnad, O Gott!
Verleih uns Stärk un Mut.

Erster Chor
Dann siegen wir,

Zweiter Chor
Dann gehn wir ein

Beide Chöre
In deines Reiches Herrlichkeit.
Amen!

«Herz und Mund und That und Leben»

texto: Salomo Franck

ERSTER TEIL

1. Chor
Herz und Mund und That und Leben
muss von Christo Zeugniss geben
ohne Furcht und Heuchelei
dass er Gott und Heiland sei.

2. Rezitativ (Tenor)
Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen
durch Dank und Rühmen kund:
sie fänget bei sich an,
des Heilands Wunder zu erzählen,
was Er an ihr, als seiner Magd, gethan.
Ot menschliches Geschlecht,
des Satans und der Sünden Knecht,
du bist befreit
durch Christi tröstendes Erscheinen
von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch, dein Mund
und dein verstockt Gemüthe verschweigt,
verleugnet solche Güte;

Primeiro coro
Quem poderá transpor aquelas portas?

Joana, Lucas, Simão
Aquele que evite o mal e faça o bem.

Segundo coro
Quem poderá subir àquela montanha?

Joana, Lucas, Simão
Aquele de cujos lábios a verdade emane.

Primeiro coro
Quem habitará nesse tabernáculo?

Joana, Lucas, Simão
Quem socorre o pobre e o aflito.

Segundo coro
Quem gozará, ali, a paz?

Joana, Lucas, Simão
Quem ao inocente conceda proteção e justiça.

Primeiro coro
Oh, vede! O grande dia aproxima-se.

Segundo coro
Oh, vede! Já resplandece.

Os dois coros
Abrem-se as portas do Céu!
Avista-se a montanha santa.

Primeiro coro
Já passaram,

Segundo coro
Já serenaram

Primeiro coro
Os dias de sofrimento,

Segundo coro
As invernais tormentas desta vida.

Os dois coros
Reina eterna primavera
E felicidade sem limites.
Será dos justos a recompensa.

Joana, Lucas, Simão
Também a nós tal prêmio caberá!
Trabalhemos, esforcemo-nos!

Primeiro coro
Lutemos!

Segundo coro
Esperemos.

Os dois coros
Para este prêmio conquistar
Que a Tua mão nos guie, ó Deus!
Concede-nos força e valor.

Primeiro coro
Então venceremos,

Segundo coro
Então entraremos

Os dois coros
Na glória do Teu reino.
Amém!

Coração e Boca, Obras e Vida

PRIMEIRA PARTE

1. Coro
Coração e boca, obras e vida
Devem dar de Cristo testemunho,
Sem medo nem hipocrisia,
De que Ele é Deus e Salvador.

2. Recitativo (Tenor)
Oh, boca abençoada!
Maria exterioriza o mais íntimo da sua alma,
Em graças e louvor,
Começa a manifestar
As maravilhas do Onipotente.
O que nela, Sua serva, Ele operou.
Ó gênero humano,
Escravo de Satanás e do pecado,
Foste libertado,
Pela consoladora epifania de Cristo,
Desse fardo e dessa servidão!
No entanto, a tua boca
E o teu empedernido coração
Calam-se, renegam tal bondade:

doch wisse,
dass dich nach der Schrift
ein allzu scharfes Urtheil trifft!

3. Aria (Alt)
Schäme dich, o Seele, nicht,
deinen Heiland zu bekennen,
soll Er dich die Deine nennen,
vor des Vaters Angesicht;
doch wer ihn auf dieser Erden
zu verleugnen sich nicht scheut,
soll von ihm verleugnet werden,
wenn Er kömmt zur Herrlichkeit.

4. Rezitativ (Bass)
Verstockung kann Gewaltige verblenden,
bis sie des Höchsten Arm
vom Stuhle stösst;
doch dieser Arm erhebt,
obschon vor ihm der Erden Kreis erbebt,
hingegen, die Elenden, so er erlöst.
O hochbeglückte Christen, auf,
machet euch bereit,
itzt ist die angenehme Zeit,
itzt ist der Tag des Heil's:
Der Heiland heisst euch Leib und Geist
mit Glaubens Gaben rüsten,
auf, ruft zu ihm
in brunstigem Verlangen,
um ihm im Glauben zu emplangen.

5. Aria (Sopran)
Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
mein Heiland,
erwähle die glaubende Seele,
und siehe mit Augen der Gnade mich an.

6. Choral (Chor)
Wohl mir, dass ich Jesum habe,
o wie feste halt' ich ihn,
dass er mir mein Herze labe,
wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab' ich, der mich liebet,
und sich mir zu eigen giebet,
ach drum lass' ich Jesum nicht,
wenn mir gleich mein Herze bricht.

ZWEITER TEIL

7. Aria (Tenor)
Hilf, Jesu, hilf,
dass ich auch dich bekenne,
in Wohl und Weh,
in Freud' und Leid,
dass ich dich meinen Heiland nenne
in Glauben und Gelassenheit,
dass stets mein Herz
von deiner Liebe brenne,
hilf, Jesu, hilf!

8. Rezitativ (Alt)
Der höchsten Allmacht Wunderhand
wirkt im Verborgenen der Erden,
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,
ihn zieht der Liebe Band bereits
in seiner Mutter Leibe,
dass er den Heiland kennt,
ob er ihn gleich noch nicht
mit seinem Munde nennt,
er wird bewegt,
er hüpft und springet,
indem Elisabeth
das Wunder Werk ausspricht,
indem Mariae Mund
der Lippen Opfer bringet:
wenn ihr, o Gläubige,
des Fleisches Schwachheit werd't,
wenn euer Herz in Liebe brennet,
und doch der Mund
den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der uns kräftig stärkt,
er will in euch
des Geistes Kraft erregen,
ja, Dank und Preis
auf eure Zungen legen.

9. Aria (Bass)
Ich will von Jesu Wunder singen
und ihm der Lippen Opfer bringen,
er wird nach seiner Liebe Bund
das schwache Fleisch
den ird'schen Mund
durch heil'ges Feuer kräftig zwingen.

10. Choral (Chor)
Jesus bleibet meine Freude
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne,
darum lass' ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

Une cantate de Noël

Choeur
De profundis clamavi
ad te Domine, ad te Domine,
Domine exaudi vocem meam.

Mas fica sabendo
que sobre ti — di-lo a Escritura —
Paira severo castigo.

3. Ária (contralto)
Alma, não te envergonhes
De o Salvador reconhecer,
Pois Ele te proclamará como sua
Perante o Pai.
Mas aquele que, neste mundo,
Não tem pejo de O negar
Será por Ele negado
Quando a glória chegar.

4. Recitativo (baixo)
A obstinação pode cegar os poderosos
Até que o braço do Altíssimo,
Em seu assento, os derrube;
Mas esse braço poderá, por outro lado, erguer,
Embora perante Ele a Terra estremeça,
Os miseráveis que redimiu.
Ó cristãos afortunados, ânimo,
Preparai-vos,
É este o tempo oportuno,
É hoje o dia da salvação:
Em corpo e alma o Salvador vos chama.
Armados com os dons da fé;
Para a frente! Chamai-O,
Com desejo ardente,
Para com fé O receber.

5. Ária (soprano)
Jesus prepara-Te, põe-Te ao caminho
Meu Salvador,
Escolhe as almas crentes
E vira para mim o Teu olhar de piedade.

6. Coral (coro)
Sou feliz, pois Jesus tenho,
Oh, quão firmemente O tenho!
Que o coração me conforta,
Quando estou doente e triste,
Tenho Jesus, que me ama,
E a mim todo se entrega.
Ah, por isso eu não O abandono,
Nem que o coração se me quebre!

SEGUNDA PARTE

7. Ária (soprano)
Ajuda-me, Jesus, ajuda-me,
Que também eu Te conheça.
No bem e no mal,
Na alegria e na dor,
Que Te proclame meu Salvador
Com fé e quietação,
Para que o meu coração
Sempre arda de amor por ti.
Ajuda-me, Jesus, ajuda-me!

8. Recitativo (contralto)
A mão do Altíssimo Todo-Poderoso
Atua nas profundezas da Terra.
João será possuído pelo Espírito,
Já o vínculo do amor o arrasta
No ventre de sua mãe,
Pois já conhece o Salvador.
Apesar de O não anunciar por boca,
Ele comove-se,
Estremece e salta.
Enquanto Isabel
Divulga o milagre,
E os lábios de Maria
Oferecem um sacrifício de louvor:
Quando, ó fiéis,
À fraqueza da carne superardes,
Quando arder de amor
O vosso coração,
Se a vossa boca
Não testemunhar o Salvador,
É Deus, por Quem fomos fortes,
É Deus que em vós
Suscitará a força do Espírito,
Sim, graças e louvores
Farão brotar das vossas bocas.

9. Ária (baixo)
Cantarei de Jesus as maravilhas,
E os meus lábios lhe prestarão tributo.
Pela sua aliança de amor,
A débil carne,
A terrena boca,
Fortalecerá com o fogo sagrado.

10. Coral (coro)
Jesus é minha alegria,
Consolo e alento do meu coração.
Jesus todo o mal remedeia,
É a força da minha vida,
Deleite e sol dos meus olhos,
Tesouro e gozo da minha alma,
Por isso, de Jesus não me aparto,
Nem do coração nem da vista.

Uma Cantata de Natal

Coro
Do mais profundo clamei
A Ti, Senhor, a Ti, Senhor.
Senhor, ouve a minha voz!

Chœur
O viens! O viens Emmanuel!
En Toi vit l'espoir d'Israël.
Nos lourdes fautes nous pleurons.
Entends nos voix qui t'implorons.

Chœur d'enfants
Joie et paix sur toi Israël!
Voici venir Emmanuel.

Chœur
O viens, perce lumière du jour
qui doit nous apporter ton secours.
Nous errons tous sans but ni fin.
O désigne nous le clair chemin.

Chœur d'enfants
Joie et paix sur toi Israël,
il est venu Emmanuel!

Baryton
Ne craignez point,
car je vous transmets une bonne nouvelle
qui apportera une grande joie.
Le Messie est venu sur la terre
dans une étable à Bethléem,
vous trouverez couché dans une crèche l'enfant Jésus.

Chœur d'enfants
Au cœur de la nuit sombre
fleurira beau rosier.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant,
jouez hautbois, resonnez musettes.

Chœur d'enfants
Par tout dissipe l'ombre,
promet douceur d'été.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant!
Chantons tous son avènement,
voici finir la nuit.

Chœur d'enfants
Pour réchauffer les âmes l'astre du monde luit.
Ainsi qu'on nous l'assure,
fleur éclose en hiver

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant,
jouez hautbois, résonnez musettes.

Chœur d'enfants
C'est Marie claire et pure,
beau rameau toujours vert.

Chœur
Gloria in excelsis Deo.
Il est né le divin enfant.
Chantons tous son avènement.
Le ciel l'a annoncé.

Chœur d'enfants
Pour le salut des hommes
l'enfant Jésus est né.
Gloria.

Chœur
Gloria.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Osanna, Osanna, Osanna.
Chantez, jouez sur vos instruments.
Alleluia, Alleluia.
Louez Jésus et Marie
Eia, eia, eia, eia.

Chœur d'enfants
O joyeux message.
O divin partage.

Chœur
Calme nuit, Sainte nuite
Eia, eia.
Les pechés du monde.
Tout repose endormi.
Osanna, Osanna, Osanna.
Grâce les innonde sur vos instruments.
Tout est gloire, tout victoire. Christ est né.
Chantez, jouez.
Seul le couple saint veille l'enfant,
incliné sur son front charmant.
Alleluia, Alleluia.
Une étable est son logement,
un peu de paille est sa couchette. Eia, eia.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Tout est gloire, tout est victoire.
Partez O Rois de l'Orient.
Venez adorer cet enfant
Dors en celeste Paix.
Osanna, Osanna, Osanna.
Monde tu es pardonné.
Christ est né.
Calme nuit, sainte nuit.
O bergers venez promptement,
près de lui votre place est prête.
O bergers venez promptement.
Du haut du ciel beaux anges venez.
Annoncé aux bergers.

Coro
Oh, vem, vem, Emanuel!
Em Ti vive a esperança de Israel!
As nossas pesadas culpas choramos.
Ouve as nossas vozes, te imploramos!

Coro infantil
Alegria e paz contigo, Israel!
Eis que vem Emanuel.

Coro
Oh, vem, aparece, luz do dia,
Que em nosso auxílio deves vir.
Sem fito nem fim, todos vagueamos,
Indica-nos o bom caminho.

Coro infantil
Alegria e paz contigo, Israel!
Eis que vem Emanuel!

Baritono
Nada temais,
Pois vos anuncio uma boa nova
Que trará grande alegria.
O Messias veio à Terra;
Num estábulo em Belém
Achareis o Menino Jesus num presépio deitado.

Coro infantil
No seio da noite escura
Bela roseira irá florir.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
Tocai oboés, gaitas soai!

Coro infantil
Dissipa, em redor, as sombras,
Promete a doçura estival.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
O Seu advento cantemos.
Eis que a morte acabou.

Coro infantil
Para acalentar as almas, o astro do mundo brilha.
Assim como nos foi afirmado,
Flor no inverno nascida.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
Tocai oboés, gaitas soai!

Coro infantil
É Maria, clara e pura,
Belo ramo sempre verde.

Coro
Glória a Deus nas alturas,
O Deus Menino nasceu.
O Seu advento cantemos,
Anunciado no Céu!

Coro infantil
Para salvação dos homens
Nasceu o Menino Jesus.
Glória!

Coro
Glória!
Do alto dos céus, beios anjos, descei.
Hosana, hosana, hosana.
Cantai, tocai vossos instrumentos.
Aleluia, aleluia.
Louvai Jesus e Maria.
Eia, eia, eia, eia.

Coro infantil
Oh, mensagem feliz!
Oh, partilha divina!

Coro
Noite calma, noite santa.
Eia, eia.
Os pecados do mundo.
Tudo repousa, adormecido.
Hosana, hosana, hosana.
A graça inunde os vossos instrumentos.
Tudo é glória, tudo vitória. Cristo nasceu.
Cantai, tocai!
Só o santo casal veia o Menino,
Sobre a sua fronte sedutora inclinado.
Aleluia, aleluia.
Um estábulo é a sua pousada,
Uma pouco de palha é o seu leito. Eia, eia.
Do mais alto dos céus, beios anjos, descei.
Tudo é glória, tudo é vitória.
Parti, ó reis do Oriente.
Vinde este Menino adorar.
Dorme em paz celestial.
Hosana, hosana, hosana.
Mundo, foste perdoado.
Cristo nasceu.
Noite calma, noite santa.
Ó pastores, vinde sem demora,
Perto d'Ele o vosso lugar está pronto.
Ó pastores, vinde sem demora,
Do mais alto dos céus, beios anjos, descei.
Anunciado aos pastores.

Jésus Christ arrive pour que l'âme vive.
Dieu glorifié.
Le bonheur inesperé.
L'homme est sauvé.
Chantez, annoncez que l'homme est sauvé.
Par les anges par tout proclamé.
Osanna, Osanna, Osanna.
Monde tu es pardonné.
Christ le Sauveur est né.
O bergers venez promptement.
Il aime votre empressement.
Il est né le divin enfant.
Louez Jésus et Marie.
O joyeux message. O.

Baryton
Gloria in excelsis Deo.

Une voix d'enfant
Laudate Dominum omnes gentes.

Baryton
Gloria in excelsis Deo,
et in terra Pax hominibus bonae voluntatis.

Chœur
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi.

Chœur d'enfants
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi.

Chœur
Laudate Dominum omnes gentes.
Laudate eum omnes populi
quoniam confirmata est super nos misericordia eius
et veritas Domini manet in aeternum.
Gloria Patri et Filio et Spiritu Sancto.
Sicut erat in principio.
Et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Chœur d'enfants
Amen.

Jesus Cristo chega para que a alma viva.
Deus glorificado.
A felicidade inesperada.
O Homem foi salvo.
Cantai, anunciai que o Homem foi salvo.
Por toda a parte os anjos o proclamaram.
Hosana, hosana, hosana.
Mundo, foste perdoado.
Nasceu Cristo, o Salvador.
Ó pastores, vinde sem demora.
A vossa presteza agrada-lhe.
Nasceu o Divino Menino.
Louvai Jesus e Maria,
Oh, mensagem feliz, oh!

Baritono
Glória a Deus nas alturas.

Voz infantil
Louvai o Senhor as nações todas.

Baritono
Glória a Deus nas alturas
E paz na Terra aos homens de boa vontade.

Coro
Louvai o Senhor as nações todas.
Louvai-O todos os povos.

Coro infantil
Louvai o Senhor as nações todas,
Louvai-O todos os povos.

Coro
Louvai o Senhor as nações todas.
Louvai-O todos os povos,
Porque foi confirmada em nós a Sua misericórdia
E a verdade do Senhor permanece eternamente.
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio,
Agora e sempre por todos os séculos dos séculos. Amém.

Coro infantil
Amém.

Der Schulmeister

1. Ouvertüre und Rezitativ
Schulmeister
Ihr Jungen, sperrt die Ohren auf!
Ich will mein Amt verwalten
Und Singestunde mit euch halten.
Singt alle nach, gebt Achtung drauf.
C, D, E, F, G, A, H, C.

Knabenchor
C, D, E, F, G, A, H, C.

Schulmeister
Das ist das ganze Fundament,
Auf deutsch der ganze Grund.
Manch kahler Lumpenhund,
Der dieses alles nicht versteht,
Spricht ja: ut re mi fa sol la
sei tota musica!
Allein, es ist erlogen und erstunken!
Obgleich die dumme Welt oft Wasser hat
So stimmt mir doch ein Jeder bei, getrunken,
Das Doppelbier viel besser sei.

2. Arie
Schulmeister
Wenn der Schulmeister singet,
So klingt es wunderschön!
Denn wenn ich meinen Bass
Und Stimme will erheben,
So muss, so muss, so muss, so muss, muss...

Rezitativ
So lernt doch Achtung geben!

A tempo
Denn wenn ich meinen Bass
Und Stimme will erheben,
So muss, so muss, so muss, so muss, muss...

Rezitativ
Wie klingt denn das?

A tempo
Ganz schlecht!
Ich muss es selbst gestehn.
Wenn der Schulmeister singet,
So klingt es wunderschön.

3. Rezitativ und Knabenchor
Schulmeister
Das war ein rechtes Meisterstücke.
Dergleichen weder Telemann,
Noch Hasse selbst zuwege bringen kann.
Doch hab ich weder Stern noch Glücke.
Weil mir zum äussersten Verdruss
Stets eine Sau das Spiel verderben muss;
Dann klingt es freilich abgeschmackt,
Das macht das böse Ding, der Takt,
Den könnt ihr Flegel nicht begreifen,
Ich mag euch singen oder pfeifen,
Um euch recht gründlich anzuführen,

O Mestre-Escola

1. Abertura e recitativo
Mestre-escola
Meninos, abri bem os ouvidos!
Quero exercer a minha profissão
E dar-vos de canto uma lição.
Cantai todos a seguir, tomai bem atenção:
C, D, E, F, G, A, H, C.

Coro infantil
C, D, E, F, G, A, H, C.

Mestre-escola
Este é todo o fundamento,
Toda a base, em alemão.
Muito banal trapalhão,
Que nada disto percebe,
Diz que dó, ré, mi, fá, sol, lá,
É toda a música!
Mas é pura mentira e maledicência.
Embora o néscio mundo muitas vezes beba água,
Hão-de concordar todos comigo,
Que uma cerveja dupla é mil vezes melhor.

2. Ária
Mestre-escola
Quando o mestre-escola canta,
É toada de encantar!
Pois quando eu o meu baixo
E voz quiser subir,
E devo, eu devo, eu devo, devo...

Recitativo
Ora fazei por estar atentos!

A tempo
Pois quando eu o meu baixo
E voz quiser subir,
Eu devo, eu devo, eu devo, devo...

Recitativo
Então, como soa?

A tempo
Muito mal!
Eu próprio o devo confessar.
Quando o mestre-escola canta,
É toada de encantar!

3. Recitativo e coro infantil
Mestre-escola
Foi uma autêntica obra-prima.
Outra igual, nem Telemann
Nem mesmo Hasse o conseguiram.
Mas eu não tenho nem dita nem sorte,
Porque, para minha grande arreia,
Há sempre uma galinha que a peça deita a perder
E então soa mesmo a choco,
Isto é devido àquela coisa mofina, o compasso.
Brutos como vós não o podem apreender,
Quer eu vos cante, quer vos assobie.
Para vos ensinar mesmo a partir das bases,

So wollen wir was künstliches probieren;
Es hat es noch Herr Hammerschmidt gemacht,
Es geht nach Fugenart; ihr Bengel, habet acht!

Schulmeister
Ceciderunt in profundum

Knabenchor
Ceciderunt in profundum

Schulmeister
Nein, nein!
Ihr Schlingel habt nicht recht gezählt!
Noch einmal fang ich an,
Gebt acht, dass ihr nicht fehlt!
Ceciderunt in profundum
summus Aristoteles,
Plato et Euripides.
Nun, was ist das, wo bleibt ihr,
Seid ihr stumm?
Fürwahr! Ihr seid doch ochsenmässig dumm!
Merkt auf! Acht Takte sing erst allein,
Dann fällt die zweite Stimme ein!
Ceciderunt in profundum
summus Aristoteles,
Plato et Euripides.

Knabenchor
Ceciderunt in profundum
summus Aristoteles,
Plato et Euripides.

4. Rezitativ
Schulmeister
Das war eins aus dem C
Und zwar von Atistotele.
Es hätte noch viel lieblicher geklungen,
Wofern ihr böse Jungen,
So wie es sich gebührt,
Nur hättet recht pausiert!
Es wär kein Wunder nicht,
Dass ich längst Podagra und Gicht
Aus Ärgernis bekommen hätte!
Bald schreit ihr um die Wette,
Bald trefft ihr keinen Ton,
Ihr bringt mich noch ums Leben!
Fürwahr, ich zittre schon,
Ich kann vor Zorn den Takt kaum geben!
Jedoch, was lustiges auf die Bahn,
Daran das Herze sich ergötzt!
Ich will euch noch zu guter Letzt
Erweisen, was ich kann!

5. Arie
Wer die Musik nicht liebt und ehrt,
Wer diese Kunst nicht gerne hört,
Der ist und bleibt ein Asinus:
Ia, Ia, ein Asinus.
Ein schönes Lied von rechten Meistern,
Kann Herze, Leib und Seel' begeistern.
Drum sag ich euch noch zum Beschluss:
Wer die Musik nicht liebt und ehret,
Wer diese Kunst nicht gerne höret,
Der ist und bleibt ein Asinus!
Ia, Ia, ein Asinus.

Knabenchor
Ia, Ia, ein Asinus!

Die Landlust

Arie
In euch, ihr grünen Auen,
In dir, beblümtes Feld,
Lässt sich die Anmut schauen,
Die Eden dargestellt.
Wo find' ich soviel Schöne,
Als hier mein Aug'erfrischt,
Und soviel Lobgetöne,
Als Wald und Wasser mischt?
Wo lebt man mit Vertrauen,
Wo ist die beste Welt?
In euch, ihr grünen Auen,
In dir, beblümtes Feld.

Rezitativ
Hier schliesst mein Blick durch die belaubten
Worin ich geh', allmählich in die Enge, [Gänge,
Die sich doch nach und verliert,
Und mich zuletzt in freie Felder führt.
O seht, wie blühet unsre Freude
Auf tausend Zweigen dort,
Dort auf begraster Weide!
Wie glänzt die blaue Luft,
Wie grünt der Felder Flur,
Wie trefflich malet die Natur!
So mancherlei Gestalt spielt hier auf weiten
Hier dünne Weiden an den Bächen, [Flächen:
Dort starre Sträucher voller Schlee,
Hier Herden in dem Klee,
Ein Busch, ein Dorf zuletzt.
Ich gehe lustig fort.
Wie über mir viel lieber Tiere Lieder;
Ich setze mich, ermüdet, nieder.
Und um mich her schallt ein vermengter Klang
Von mancherlei Gevögel und Gesang,
Bis ich vor dem vergnügten Ort,
Mit satten Augen und Gehöre,
Nach Herd und Dach zurücke kehre.
O unschuldvolle Lust, o ruhiges Ergetzen!
Wo ist dir etwas gleich zu schätzen?

Vamos ensair algo de artístico.
O Sr. Hammerschmidt da peça é o autor.
E é em forma de fuga: pategos, atenção!

Mestre-escola
«Ceciderunt in profundum.»

Coro infantil
«Ceciderunt in profundum.»

Mestre-escola
Não! Não!
Seus lorpas, não contastes bem!
Vou começar outra vez.
Cuidado não vos enganeis!
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides [...]»
Então, que é isto, onde ficastes,
Tereis emudecido?
Sois autênticos burros, realmente!
Notai bem! Eu canto primeiro oito compassos,
Logo depois entra a segunda voz!
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides.»

Coro infantil
«Ceciderunt in profundum
Summus Aristoteles,
Plato et Euripides.»

4. Recitativo
Mestre-escola
Foi uma vez no C,
Mesmo em Aristoteles.
Mas com muito mais encanto soaria
Se vós, rapazes maus,
Tivésseis, como vos competia,
Feito as pausas acertadamente!
Não seria para admirar
Se, há muito, podagra e gota,
De pura zanga,
Eu tivesse apanhado!
Ora gritais à porfia,
Ora não acabais o tom,
Vós dais cabo de mim!
Já tremo; na verdade,
Quase não consigo, de raiva, o compasso marcar!
Mas, para acabar, algo alegre
Que o coração nos conforte!
Vou ainda, de uma vez por todas,
Mostrar-vos do que sou capaz!

5. Ária
«Quem a música não ama e honra,
Quem não o ouve com prazer,
É e será um jerico:
Lá, lá, um jerico.»
Uma bela canção, de mestres consagrados,
Pode o coração, o corpo e a alma encantar.
Por isso vos digo, para terminar:
«Quem a música não ama e honra,
Quem não o houve com prazer,
É e será um jerico!
Lá, lá, um jerico.»

Coro infantil
«Lá lá, um jerico!»

A Felicidade Campestre

Ária
Em vós, verdes planícies,
Em ti, florido campo,
A graça transparece.
O Éden está à vista.
Onde acharei beleza igual
À que a vista daqui desfruta?
Onde, tais ecos de louvor,
Como o sussurrar do bosque e das águas?
Onde se vive em confiança?
Onde se encontra, dos mundos, o melhor?
Em vós, verdes planícies,
Em ti, florido campo.

Recitativo
O meu olhar percorre as frondosas alamedas
Que me levam, por fim, ao caminho estreito,
Perdendo-se este, pouco a pouco,
Deixando-me, finalmente, em campo aberto.
Oh, vede, como florescem as nossas alegrias.
Acolá, em mil ramos.
Ali, no farto prado!
Como brilha o azul do ar,
Como verdejam os campos,
Com que perfeição dá cor a natureza!
Quão variadas formas nos vastos espaços se apresentam:
Aqui, esbeltos salgueiros junto dos regatos,
Ali, ásperos arbustos, pejados de abrunhos,
Aqui, rebanhos a pastar por entre o trevo,
Um espinheiro, uma aldeia por fim.
Caminho alegremente,
Alados cantores me sobrevoam,
Sento-me por terra, cansado,
E, em meu redor, ecoa a sinfonia
Do canto de variados pássaros.
Até que eu, desse lugar deleitoso,
Com vista e ouvidos saciados,
Ao abrigo do lar regresse.
Ó inocente prazer, ó calmo regozijo!
Onde haverá algo que a vós se iguale?

Arie
Lasst hier Gesang und Saiten schallen,
Hier, wo der Wald durch Widerhallen
In unsre Lieder stimmt.
Der Nachtigal ruft aus seinen Büschen,
Dass er die Töne, so wir mischen,
Und alles unsre Lust vermimt.

Kazn' Stepana Razina

texto: Evgueni Evtuchenko

Baixo solista e coro masculino
Kak vo stol'noi Moskvye byelokamyennoi
bor po ulitsye byezhit s bulkoi maksvoi.
Nye strashit yevo syevodnya samosud.
Nye do bulok...
Sten'ku Razina vezut!
Tsar' butyliochku mal'vazii vydaivayet,
pyered zerkalom sveiskim pryshch vydavlivayet,
primaryayet noviy Persten'-izmrud —
i na ploshchad'...
Sten'ku Razina vezut!
Kak za bochkoi bokastoi
bochonochek,
za boyarynei katit
bochonochek,
Ledenets zubyonki vyecelo gryzut.
Nynche prazdnik!
Sten'ku Razina vezut!
Pryot kupyets,
treshcha s gorokha.
Mchatsa vskach' dva skomorokha.
Semenit yaryzhka-plut...
Sten'ku Razina vezut!
V stup'yakh vaye,
yedva zhivyye,
startay a vervivem na vyye,
shto-to shamkaye, polzut...
Sten'ku Razina vezut!

Coro de mulheres
I sramnyye dyevki tozhe,
pod khmel'kom vskochiv s rogozhi,
ogurtsom namazav rozhi,
shparyat rys'yu —
v lyazhkakh zud...

Coro misto
Sten'ku Razina vezut!...
I pod vizg stryelyetskikh zhyon,
pod plyevki so vcyekh storon
na raskhristannoi tyelyegye
plyl v rubakhye byeloi on.

Baixo e coro misto
On molchal,
nye utiralsa,
vyes' oplyovannyy tolpoi,
tol'ko gor'ko usmyekhalse na sobol:
Sten'ka Sten'ka
ty, kak vyetka,
poteryavshaya listvu.
Kak y Moskvu khotyel ty v'yekhat'!
Vot i v'yekhal ty v Moskvu...
Ladno, plyultye, plyultye, plyultye —
vsyo zhe radost' zadarma.
Vy vsyegda plyuyotye,
lyudi, v lekh,
kto kbochet l'am dobra.
D'yak mnye bli s ottyazhkoy v zuby,
prigovarival, ryetiv:
«Supratiy narooda vzdumal?
Bndyesb' znat', kak suprotiv!»
Ya derzhalsa, glaz nye prystal.
Krov' yu kharkal ya otvyet:
«Suprotiv boyarstva — pravda.
Suprotiv narooda — nyet».
Ot sebya nye otryekayus'
vybrav sam syebye udyel.
Pyered vami, lyudi, kayus',
no nye v tom, shto d'yak khotyel.
Golova moya povinna.
Vizhu, sam sebya kaznya:
ya byl protiv, polovinno,
nado bylo, do kontsa.
Nyet, nye tyem ya, lyudi, gryeshen,
shto boyar na bashnyakh vyeshal.
Gryeshen ya v glazakh moikh
tyem, shto malo vyeshal ikh.
Gryeshen tyem,
shto v mirye zlobstva
byl ya dobriy ostolop.
Gryeshen tyem,
shto, vrag kholopstva,
min ya nvalost' byl kholop.
Gryeshen tyem,
shto drat'sa dumal
za khoroshevo tsarya.
Nyet tsarei khoroshikh, duryen'
Sten'ka, gibnu ya zazrya!

Coro misto
Nad Moskvoi kolokola gudut.
K myestu Lobnomu
Sten'ku vedut.
Pyered Sten'koi

Ária
Soem aqui vozes e instrumentos,
Aqui, onde o bosque, pelos seus ecos,
com o nosso canto se harmoniza.
Dos seus arbustos, o rouxinol nos diz
Que a sua música com a nossa se mistura
E tudo à nossa volta está feliz.

A Execução de Stépan Razine

Baixo solista e coro masculino
Em Moscovo, de finas pedras brancas,
Foge um ladrão, rua abaixo, levando um pão de leite com semen
Hoje, a justiça da turba não o amedronta,
Os pães não importam...
Já trazem Stenka Razine!
O czar bebe uma garrafa de malvasia,
Diante de um espelho da Suécia um furúnculo espreme,
Experimenta um novo anel de esmeralda
E vai para a praça...
Já trazem Stenka Razine!
Tal como o barriote
Rebola atrás do tonel,
Atrás do grande boiardo
Tropeça o boiardinho;
Os seus dentinhos roem bombons, alegremente
Hoje é festa!
Já trazem Stenka Razine!
O comerciante penosamente avança,
Enfartado com ervilhas.
Dois bobos aproximam-se, rápidos, saltitantes;
Um cómico faz trejeitos, enquanto...
Já trazem Stenka Razine!
Titubiantes, cheios de escamas,
Velhos andrajosos, semimortos,
Resmungando entre dentes,
lentamente se aproximam porque...
Já trazem Stenka Razine!

Coro feminino
E mais ainda as rameiras,
Saídas da ensarga, estonteadas,
Os rostos feios esfregados com pepino,
Já acorrem, com as coxas sarmentas...

Coro misto
Já trazem Stenka Razine!
Entre os guinchos das mulheres dos archeiros,
De todos os lados cuspido,
Numa telega ele voga,
De camisa branca vestido.

Baixo solista e coro misto
Estava calado,
Não se limpava
Dos escarros que a multidão lhe lançava;
Apenas sorriu amargamente:
— Stenka, Stenka,
És como um ramo
Que perdeu as folhas
Querias entrar em Moscovo a cavalo!
Já entraste em Moscovo a cavalo...
Pois bem, cuspam, cuspam, cuspam —
Foi-se a minha alegria.
Cospes sempre,
Boa gente, sobre aqueles
Que desejam o teu bem.
O escrivão bateu-me na boca com uma soga,
Setenciando-me, cheio de zelo:
«Com que então, revoltaste-te contra o povo?
Já vais ver o que isso significa!»
Mas mantive-me firme, não desviei dele os olhos.
Com o sangue a escorrer da boca, respondi-lhe:
«Rebelde contra os boiardos — é verdade!
Rebelde contra o povo — não!»
Não farei renúncia alguma,
O meu destino escolhi.
Diante de ti, meu povo, me arrependo,
Mas não daquilo que o escrivão desejaria.
A minha cabeça é culpada.
A mim próprio me condeno.
Fui rebelde só em meias medidas,
E deveria tê-lo sido por inteiro.
Não, meu povo, não sou culpado
Por ter pendurado, dos torreões, os boiardos.
Sou, perante mim, culpado
De haver pendurado só uns poucos.
Sou culpado,
Num mundo de maldade,
De ser simples bem comportado.
Sou culpado,
Pois sendo da escravatura inimigo,
De ser o último dos escravos.
Sou culpado,
Por querer lutar
Por um bom czar.
Não há bons czares, Stenka
Imbecil, e por isso morro em vão!

Coro misto
Por todo Moscovo os sinos dobram,
Já levam Stenka
Ao lugar da execução
Diante de Stenka,

na vystru poloshcha,
b'yotsa kozhaniy pyerednik palacha,
a v rukakh u palacha nadtolpoi
goluboi topor, kak Volga, goluboi.
I plyvut, syerebryas', po toporu
strugi, strugi, budto chaiki poutru...

Baixo e coro misto

I skvoz' nyla, ryashki, khari
tseloval'nikov, myemyal.
slovno bliki sredi khmari,
Sten'ka LITSA nvidal.
Byli v LITSAKH dal' i vys',
i v glazakh,
ugryumo-voi'nykh,
slovno v tainykh malykh Volgakh,
strugi Sten'kiny nyeslis',
Stoit vsyo sterpyet' bessloyzno,
byt'na dybye, kolyesye,
yesli rano ili pozdno
prorastayut LITSA grozno
u bezlikikh na litse...
I spokoino
(nye zazrya on, vidno, zhil)
Sten'ka golovu na plakhu polozhil,
podborodok v krai izrublyenniy upyor
i zatylkom prikazal:
«Davai, topor...»

Coro misto

Pokatilas' golova, v krovi gorya,
prokhripyela golova: «Nye zazrya...»

Soprando ao vento,
Agita-se o aventai de couro do carrasco
E, nas suas mãos, perante a populaça,
Está um machado azul, azul como o Volga.
Sobre o machado, todo grateado, navegam
Barcos, barcos, como gaivotas ao amanhecer...

Baixo e coro misto

E entre esses focinhos, fuças, fauces,
De criados e cambistas, apareceram
Luzes como que saídas das sombras,
Stenka viu CARAS
E nas CARAS havia profundidade e dignidade.
E nos olhos delas,
Austeros e livres,
Como se fossem pequenos Volgas escondidos,
Navegavam barcos até Stenka.
Vale a pena sofrer, sem lágrimas,
A tortura no potro e na roda.
Se mais tarde ou mais cedo
Brotarem CARAS ameaçadoras
Nas caras inexpressivas.
E, tranquilamente
(não viveu, portanto, em vão),
Stenka apoiou a cabeça no cepo,
Descansando o queixo no áspero fio,
E a sua nuca ordenou:
«Machado! Vamos!»

Coro misto

Rolou-lhe a cabeça, ardendo em sangue,
E a cabeça segredou: «Não foi em vão!»

I uzhe po toporu nye strugi –
struiki...
Nye zazrya! Nye zazrya!
Shto, natoď, stoish', nye prazdnuya?
Shapki v nyebo – i plyashi!...
No zastyla ploshchad' Krasnaya,
chut' kolysha byerdyshi.
Stukhli daz'he skomorokhi.
Sryedi myortvoi tishiny
perezkakivali blokhi
s armyakov na thushuny.
Ploshchad' shto-to ponyala,
ploshchad' shapki snyala,
i udarili tri raza,
klokocha, kolokola.

Baixo e coro misto

A ot krovi i chuba tyazhela,
golova yeshcho vorochalas', zhila.
S myesta Lobnovo podmoklovo
ruda, gdye golyt'ba,
bzglyady pla'mami podmyotnymi
shvyryala golova...
Suyetyas', drozhashchii popik podlyetyel.
Vyeki Sten'kiny zakryt' on khotyel.
No, napryzhivshis',
po-zvyer'i strashny,
ottolknuli yevo rubu zrachki.
Na tsarye ot etikh chortovykh glaz
zyabko shapka Monomaka zatryaslas',
i zhestoko, nie skryvaya torzhestva,
nad tsaryom zakhokhotala golova!...

Sobre o machado, já não há barcos –
Apenas sangue...
Não foi em vão! Não foi em vão!
Então, boa gente! Afinal não festejam?
Barretes ao ar – toca a dançar!
Mas a Praça Vermelha permaneceu imóvel,
Mal se mexeram da guarda as alabardas.
Até os comediantes ficarem calados.
E, no silêncio de morte,
As pulgas saltavam
Da blusa do pobre para os pés do rico.
A praça parecia entender,
A praça tirou os chapéus
E por três vezes dobraram,
Chocalhantes, os sinos.

Baixo solista e coro misto

Pesada do sangue e da cabeleira,
A cabeça, ainda viva, se mexia.
Do lugar de execução, de sangue saturado,
Rolou até onde estava a turba miserável.
A cabeça despediu olhares
Como escritos subversivos.
O pequeno clérigo chegou, apressado,
Queria fechar os olhos de Stenka.
Mas, com um esforço,
Com um esforço sobre-humano,
As pupilas desviaram-lhe as mãos.
Sobre a cabeça do czar, graças a esses olhares
Diabólicos, a coroa do monarca tremeu como se tivesse frio.
E, brutalmente, sem esconder o seu triunfo,
A cabeça começa a rir-se do czar!

ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

Volume 2

Salvat Editores do Brasil, Ltda.

227

Diretor da edição em língua portuguesa:
Humberto d'Ávila

Tradução:
Ana Mafalda Tello
e Isabel Freire de Andrade

Gravações
Discos Philips, Deutsche Grammophon
e Decca-London

Publicado por
Salvat Editores do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro — Brasil
© Salvat, S. A. de Editores, Pamplona, 1988
© Salvat Editores do Brasil, Ltda., 1988
Representante em Portugal
Publicações Alfa, S. A.
Av. António Augusto de Aguiar, 150,
5.º Esq.º, 1000 Lisboa

Impressão
Gráficas Estella, S.A.
Estella (Navarra), 1988

Depósito legal: NA-691-1987
ISBN: 84-599-7738-2
Printed in Spain

Índice

Cap.		Pág.
	VARIAÇÃO, CÂNONE E FUGA	1
1	**A variação** por Roberto Andrade	2
2	**O cânone e a fuga** por André Hodeir	21
3	**Alguns cânones e fugas mais representativos** por André Hodeir	29
	MÚSICA PROGRAMÁTICA E DESCRITIVA	36
4	**Idéias literárias e música** por Enrique Pérez Adrián	37
5	**Exemplos de programatismo ortodoxo** por Enrique Pérez Adrián	42
6	**Exemplos excêntricos de programatismo** por Josep Casanovas	50
7	**Música e natureza** por Ángel Fernando Mayo	57
	A CANÇÃO	66
8	**Relações entre «lied» e poesia** por Dietrich Fischer-Dieskau	67
9	**O «lied»: origem, características e evolução** por José Luis García del Busto	73
10	**«Lieder» românticos: de Beethoven a Strauss** por José Luis García del Busto	81
11	**A canção no século XX** por Santiago Martín	88
12	**Análise de obras** por Santiago Martín	96
13	**O «lied» eslavo** por José Luis García del Busto	98
14	**Três ciclos de Mussorgski** por José Luis García del Busto	101
15	**A música vocal na Escola de Viena** por Dominique Jameux	104
16	**Os grandes marcos** por Dominique Jameux	106
17	**O renascimento da canção inglesa** por Arturo Reverter	108
18	**A música vocal de vanguarda** por Santiago Martín	114
19	**Alguns exemplos** por Santiago Martín	117
	MÚSICA VOCAL DA IDADE MÉDIA	121
20	**O canto gregoriano** por Miguel Alonso	122
21	**O «organum»** por Juan José Rey	133
22	**Algumas peças gregorianas** por Miguel Alonso	136
23	**A «Ars Antiqua»** por Francisco José León Tello	138
24	**A contraposição monodia-polifonia** por Ismael Fernández de la Cuesta	142
25	**Algumas obras da «Ars Antiqua»** por Francisco José León Tello	146
26	**A «Ars Nova»** por Danilo Prefumo e Francisco José León Tello	149
27	**As obras de Machaut** por Francisco José León Tello	157
	Orlando di Lasso por Lincoln Maiztegui	161
	A MÚSICA RELIGIOSA	163
28	**Texto litúrgico e composições religiosas** por Ismael Fernández de la Cuesta	164
29	**O moteto** por Jacinto Torres	167
30	**Exemplos relevantes de motetos** por Jacinto Torres	174
	Giovanni Pierluigi da Palestrina por Lincoln Maiztegui	176
31	**A primitiva música hispânica** por Francesc Bonastre	178
32	**Os cantos eclesiásticos** por Francesc Bonastre	182
	Tomás Luis de Victoria por Lincoln Maiztegui	189
33	**A missa até o século XIX** por José López Calo	191
34	**Exemplos relevantes de missas** por Jordi Cervelló	205
35	**A missa no século XX** por Emilio Casares Rodicio	209
36	**Alguns exemplos** por Emilio Casares Rodicio	216
37	**O réquiem até o século XIX** por Ramón Barce	219
38	**Quatro réquiems capitais** por Ramón Barce	225
39	**O réquiem no século XX** por Tomás Marco (Itália, Alemanha e Polônia), José Luis Pérez de Arteaga (França, Espanha, Escandinávia e áreas anglo-saxônica e eslava) e Humberto d'Ávila (Portugal)	229
40	**Análise de obras** por Tomás Marco (Petrassi, Schönberg, Penderecki), José Luis Pérez de Arteaga (Britten, Stravinsky) e Humberto d'Ávila (Lopes Graça)	248
41	**O coral luterano e a Paixão** por Luis Carlos Gago	251
42	**Análise de obras: de Schütz a Penderecki** por Luis Carlos Gago	258
	O ORATÓRIO E A CANTATA	261
43	**O oratório de tema sacro** por Domingo del Campo	262
44	**Estudo de obras** por Domingo del Campo	271
45	**O oratório de tema profano** por Domingo del Campo	277
46	**Alguns exemplos** por Domingo del Campo	283
47	**A cantata de tema sacro** por Luis Carlos Gago	287
48	**Algumas cantatas religiosas de Bach** por Luis Carlos Gago	301
49	**A cantata de tema profano** por Emilio Casares	304
50	**Análise de obras** por Emilio Casares	317
	Textos das gravações	319

Gravações

21 Johannes Brahms: **Variações e fuga sobre um tema de Häendel, op. 24.** Julius Katchen, piano. Arnold Schönberg: **Variações para orquestra, op. 31.** Orquestra Filarmônica de Los Angeles. Direção: Zubin Mehta.

22 Johann Pachelbel: **Cânone e giga.** I Musici. Johann Sebastian Bach: **Oferenda Musical, BWV 1079, ricercare a 6 vozes.** Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner. **O Cravo bem Temperado, prelúdio e fuga n.º 1, em dó maior, BWV 846.** Isolde Ahlgrimm, cravo. Ludwig van Beethoven: **Grande fuga em si bemol maior, op. 133.** Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner.

23 Alexandr Scriábine: **Poema do Êxtase, op. 54.** Orquestra de Cleveland. Direção: Lorin Maazel. Jean Sibelius: **Karélia, suíte, op. 11.** Orquestra Filarmônica de Viena. Direção: Lorin Maazel. Ralph Vaughan Williams: **The lark ascending.** Iona Brown, violino. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner.

24 Claude Debussy: **Prelúdio à Sesta de Um Fauno.** Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão. Direção: Bernard Haitink. Camile Saint-Saëns: **O Carnaval dos Animais: O Cisne.** Orquestra dos Concertos Lamoureux. Direção: Roberto Benzi. Ottorino Respighi: **Fontes de Roma.** Orquestra Sinfônica de Minneápolis. Direção: Antal Doratti. Franz Liszt: **Anos de Peregrinação: O Vale de Obermann. Jogos de Água na Villa d'Este.** Claudio Arrau, piano. Maurice Ravel: **Jogos de Água.** W. Haas, piano.

25 Wolfgang Amadeus Mozart: **Der Zauberer, K. 472. Das Veilchen, K. 476. Die Alte, K. 517. Abendempfindung, K. 523.** Franz Schubert: **Heidenröslein, Op. 3, n.º 3, D. 257. Nähe des Geliebten, Op. 5, n.º 2, D. 162. Der Einsame, Op. 41, D. 800. An Sylvia, Op. 106, n.º 4, D. 891. Seligkeit. D. 433.** Hugo Wolf: **Cinco Mörike-Lieder: Begegnung. Das verlassene Mägdlein. Schlafendes Jesuskind. An eine Äolsharfe. Nimmersatte Liebe.** Richard Strauss: **Traum durch die Dämmerung, Op. 29, n.º 1. Hat gesagt-bleibt's nicht dabei, Op. 36, n.º 3. Allerseelen, Op. 10, n.º 8. Ständchen, Op. 17, n.º 2.** Elly Ameling, soprano; Dalton Baldwin, piano.

26 Gustav Mahler: **Des Knaben Wunderhorn: Des Antonius von Padua Fischpredigt. Rheinlegendchen. Lob des hohen Verstands.** Jessye Norman, soprano; John Shirley-Quirk, barítono. Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão. Direção: Bernard Haitink. Henri Duparc: **La vie antérieure. Phidylé. Chanson triste. L'invitation au voyage.** Jessye Norman, soprano; Dalton Baldwin, piano. **Kurt Weill: Quatro Canções de «A Ópera dos Três Vinténs»: Moritat vom Mackie Messer. Anstatt-dass song. Seeräuberjenny. Kanonensong.** Orquestra da Ópera de Frankfurt. Direção: Wolfgang Rennert. George Gershwin: **The man I love. Bidin' my time. Looking for a boy. He loves and she loves.** Sarah Vaughan, *jazz singer*. Orquestra Hal Mooney. Direção: Hal Mooney.

27 Alban Berg: **Altenberg-Lieder, op. 4: Seele, wie bist du schöner. Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald. Über die Grenzen des All. Nichts ist gekommen. Hier ist Friede.** Margaret Price, soprano. Orquestra Sinfônica de Londres. Direção: Claudio Abbado. Karlheinz Stockhausen: **Três «lieder» para contralto e orquestra de câmara: Der Rebell. Frei. Der Saitenmann.** Sylvia Anderson, contralto. Orquestra Sinfônica da Rádio do Sudoeste. Direção: Karlheinz Stockhausen. Benjamin Britten: **Serenata para tenor, trompa e cordas.** Robert Tear, tenor; Dale Clevenger, trompa. Orquestra Sinfônica de Chicago. Direção: Carlo Maria Giulini.

28 Canto gregoriano: **Terceira missa do Natal.** Coro de monges beneditinos da Abadia de São Martinho, Beuron. Direção: Maurus Pfaff. Guillaume de Machaut: **Messe de Nostre Dame.** Conjunto Instrumental da Schola Cantorum Basiliensis. Direção: August Wenzinger.

29 Orlando di Lasso: **Moteto «Omnes de Saba venient». Missa «Bell' Amfitrit' altera».** Coro da Christ Church Cathedral, Oxford. Direção: Simon

Preston. Tomás Luis de Victoria: **Magnificat primi toni. Ave-Maria. Litaniae de Beata Virgine.** Coro do St. John's College, Cambridge. Direção: George Guest.

30 Giovanni Pierluigi da Palestrina: **Missa do Papa Marcelo. Motetos.** Coro da Catedral de Ratisbona. Direção: Theobald Schrems.

31 Claudio Monteverdi: **Concerto sacro «Beatus vir».** Dorothy Dorow e Birgit Nordin, sopranos; Nigel Rogers e Ian Partridge, tenores; Christopher Keyte e Friedhelm Hessenbruch, baixos. Coro Monteverdi de Hamburgo. Direção: Jürgen Jürgens. Johann Sebastian Bach: **Magnificat em ré maior, BWV 243.** Maria Stader, soprano; Hertha Töpper, contralto; Ernst Haefliger, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Coro e Orquestra Bach de Munique. Direção: Karl Richter. Igor Stravinsky: **Missa.** Coro Infantil do Trinity College. Coro e Orquestra do English Bach Festival. Direção: Leonard Bernstein.

32 Giovanni Battista Pergolesi: **Stabat Mater.** Felicity Palmer, soprano; Alfreda Hodgson, contralto. David Hill, órgão. Coro do St. John's College, Cambridge. Orquestra de Câmara Argo. Direção: George Guest. Franz Schubert: **Ave-Maria.** The Ambrosian Singers. Orquestra New Philharmonia. Direção: Richard Bonynge.

33 Ludwig van Beethoven: **Missa Solemnis, em ré maior, op. 123, seleção.** Agnes Giebel, soprano; Marga Höffgen, contralto; Ernst Haefliger, tenor; Karl Ridderbusch, baixo. Coro da Rádio Holandesa. Orquestra do Concertgebouw de Amsterdão. Herman Krebbers, violino. Direção: Eugen Jochum.

34 Leoš Janáček: **Missa Glagolítica.** Teresa Kubiak, soprano; Anne Collins, contralto; Robert Tear, tenor; Wolfgang Schöne, baixo. Coro do Festival de Brighton. John Birch, órgão. Orquestra Royal Philharmonic. Direção: Rudolph Kempe. Benjamin Britten: **Missa Brevis.** Coro do St. John's College, Cambridge. Brian Runnet, órgão. Direção: George Guest.

35 Wolfgang Amadeus Mozart: **Réquiem em ré menor, K. 626.** Helen Donath, soprano; Yvonne Minton, contralto; Ryland Davies, tenor; Gerd Nienstedt, baixo. Coro John Alldis. Orquestra Sinfônica da BBC. Direção: Sir Colin Davis.

36 Gabriel Fauré: **Requiem, op. 48.** Suzanne Danco, soprano; Gérard Souzay, barítono. União Coral da Tour de Peilz. Eric Schmidt, órgão. Orquestra da Suisse Romande. Direção: Ernest Ansermet.

37 Johann Sebastian Bach: **Oratório de Natal, BWV 248.** Elly Ameling, soprano; Brigitte Fasbaender, contralto. Coro e Orquestra da Rádio da Baviera. Direção de coro: J. Schmidhuber. Direção: Eugen Jochum. Krzysztof Penderecki: **A Paixão segundo S. Lucas, seleção.** Stefania Woytowicz, soprano; Andrzej Hiolski, barítono; Bernard Ładysz, baixo; Leszek Herdegen, narrador. Coro e Orquestra Filarmônica de Cracóvia. Direção de coro: J. Przybylski, J. Suwara. Direção: Henryk Czyz.

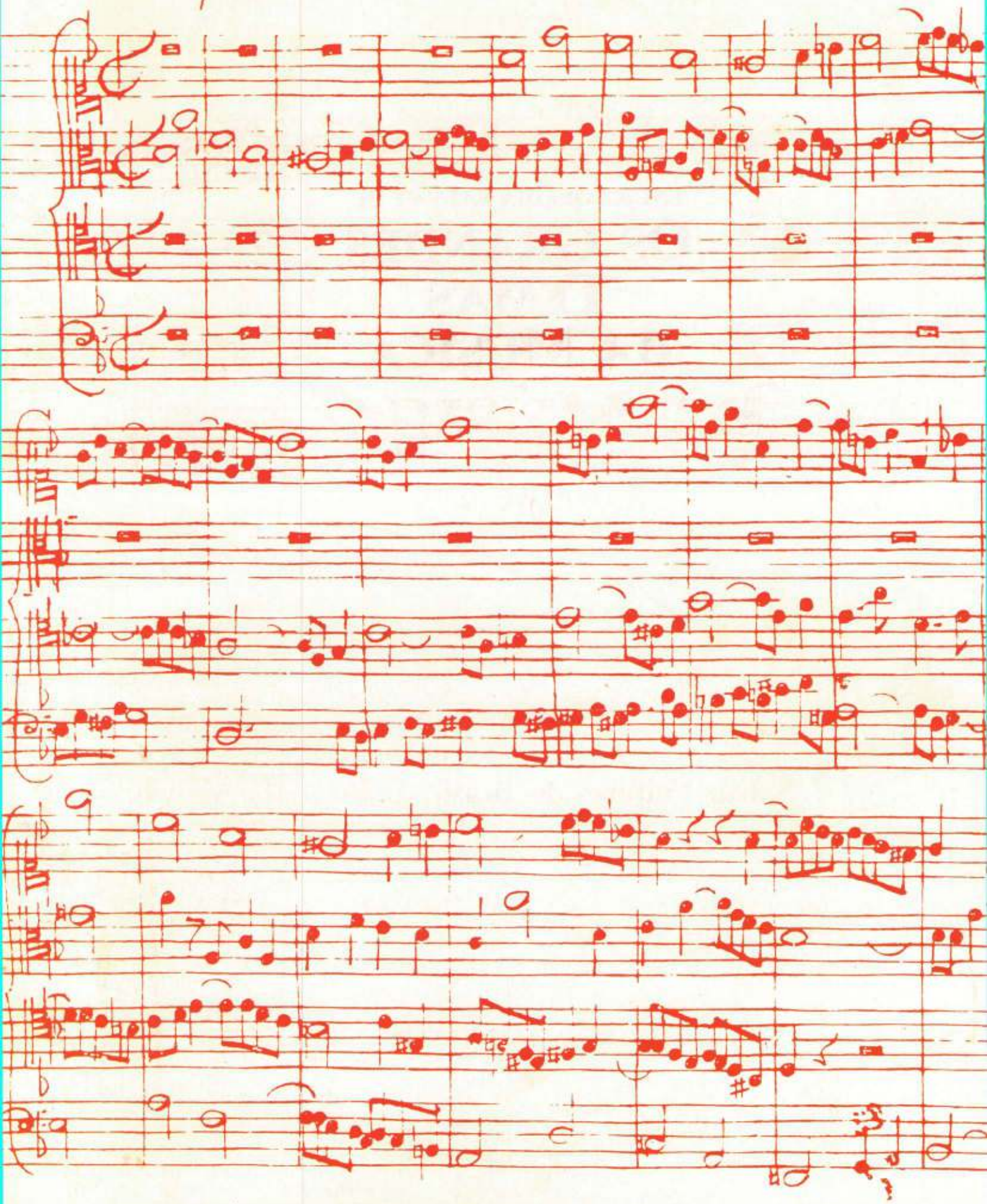
38 Joseph Haydn: **As Estações, seleção.** Edith Mathis, soprano; Siegfried Jerusalem, tenor; Dietrich Fischer-Dieskau, baixo. Academia de Saint Martin-in-the-Fields. Direção: Neville Marriner.

39 Johann Sebastian Bach: **Cantata «Herz und Mund und That und Leben», BWV 147.** Ingeborg Reichelt, soprano; Sibylla Plate, contralto; Helmut Kretschmar, tenor; Erich Wenk, baixo. Coro de Cantores da Igreja dos Três Reis, de Frankfurt. Orquestra do Collegium Musicum. Direção: Kurt Thomas. Arthur Honegger: **Cantata de Natal.** Pierre Mollet, barítono. Coro de Jovens de Lausanne. Coro da Rádio Lausanne. Pequeno Coro do Colégio de Villamont. Maestro do coro: André Charlet. Orquestra da Suisse Romande. Direção: Ansermet.

40 Georg Philipp Telemann: **O Mestre-Escola. A Felicidade Campestre.** Hermann Prey, barítono. Coro Infantil de Salzburgo. Solistas Alemães de Bach. Direção: Helmut Winschermann. Dmitri Chostakovitch: **A Execução de Stépan Razine, op. 119.** Siegfried Vogel, baixo. Coro e Orquestra Sinfônica da Rádio de Leipzig. Direção: Herbert Kegel.

ontra punctus 11.

Contrapunctus 11.



ENCICLOPÉDIA SALVAT DE

OS GRANDES TEMAS DA MÚSICA

2